М. М. БАХТИН

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В СЕМИ ТОМАХ

Институт мировой литературы
им. М. Горького Российской академии наук

М. М. БАХТИН

СОБРАНИЕ



Т. 1

ФИЛОСОФСКАЯ ЭСТЕТИКА 1920-х годов

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО РУССКИЕ СЛОВАРИ
ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
2003

ББК 83
Б30

Издание подготовлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда и Американского Совета научных сообществ (ACLS, Нью-Йорк)

Редакторы тома:
С. Г. Бочаров, Н. И. Николаев

Первый том Собрания сочинений М. М. Бахтина — это начало пути мыслителя. В томе публикуются его ранние философские работы, не печатавшиеся при жизни автора. Первые посмертные публикации этих работ (в 1975, 1979 и 1986 гг.) были текстологически несовершенными; для настоящего издания их тексты заново подготовлены по рукописям, уточнены и восполнены новыми фрагментами, не поддававшимися прочтению. Три капитальных ранних труда М. М. Бахтина предстают в восстановленных, по существу, — новых текстах. Как и в уже вышедших ранее томах (5, 2 и 6-м) Собрания сочинений, тексты работ обстоятельно комментируются. Тексты сопровождаются факсимильным воспроизведением листов рукописей М. М. Бахтина.

ISBN 5-98010-006-7 (т. 1)
ISBN 5-89216-010-6



ИСКУССТВО И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ

Целое называется механическим, если отдельные элементы его соединены только в пространстве и времени внешнею связью, а не проникнуты внутренним единством смысла. Части такого целого, хотя и лежат рядом и соприкасаются друг с другом, но в себе они чужды друг другу.

Три области человеческой культуры — наука, искусство и жизнь — обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству. Но связь эта может стать механической, внешней. Увы, чаще всего это так и бывает. Художник и человек наивно, чаще всего механически соединены в одной личности: в творчество человек уходит на время из «житейского волненья» как в другой мир «вдохновенья, звуков сладких и молитв». Что же в результате? Искусство слишком дерзко-самоуверенно, слишком патетично, ведь ему же нечего отвечать за жизнь, которая, конечно, за таким искусством и не угонится. «Да и где нам, говорит жизнь, то — искусство, а у нас житейская проза».

Когда человек в искусстве, его нет в жизни, и обратно. Нет между ними единства и взаимопроникновения внутреннего в единстве личности.

Что же гарантирует внутреннюю связь элементов личности? Только единство ответственности. За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своею жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. Но с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов. Личность должна стать сплошь ответственной: все ее моменты должны не только укладываться рядом во временно́м ряду его жизни, но проникать друг друга в единстве вины и ответственности.

И нечего для оправдания безответственности ссылаться на «вдохновенье». Вдохновенье, которое игнорирует жизнь и само

игнорируется жизнью, — не вдохновенье, а одержание. Правильный, не самозванный смысл всех старых вопросов о взаимоотношении искусства и жизни, чистом искусстве и проч., истинный пафос их только в том, что и искусство и жизнь взаимно хотят облегчить свою задачу, снять свою ответственность, ибо легче творить, не отвечая за жизнь, и легче жить, не считаясь с искусством.

Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности.

<К ФИЛОСОФИИ ПОСТУПКА>[1]

<...> И эстетическая деятельность бессильна овладеть моментом прехождения и открытой событийностью бытия[2], и ее продукт в своем смысле не есть действительно становящееся бытие и приобщается к нему в своем бытии через исторический акт действенного эстетического интуирования[3]. И эстетическая интуиция не уловляет единственной событийности, ибо образы ее объективированы[4], т. е. в своем содержании изъяты из действительного единственного становления, не причастны ему (они причастны, как момент живого и живущего сознания созерцателя).

Общим моментом дискурсивного теоретического мышления (естественнонаучного и философского)[1*], исторического изображения-описания[5] и эстетической интуиции[2*], важным для нашей задачи[3*], является следующее. Все названные деятельности устанавливают принципиальный раскол между содержанием-смыслом данного акта-деятельности и историческою действительностью его бытия, его действительною единственною переживаемостью[6], вследствие чего этот акт и теряет свою целостность и единство живого становления и самоопределения. Истинно реален, причастен единственному бытию-событию только этот акт в е г о ц е л о м, только он жив, полностью <?> и безысходно есть — становится, свершается, он действительный живой участник события-бытия; он приобщен единственному единству свершающегося бытия, но эта приобщенность не проникает в его содержательно-смысловую сторону, которая претендует самоопределиться сполна и окончательно в единстве той или другой смысловой области: науки, искусства, истории, а эти объективированные области, помимо приобщающего их акта, в своем смысле не реальны, как это было показано нами. И в результате встают друг против друга два мира, абсолютно не сообщающиеся и не проницаемые друг для друга: мир культуры и мир жизни, единственный мир, в котором мы творим, познаем, созерцаем, живем и умираем; мир, в котором объективируется акт нашей деятельности, и мир, в котором этот акт единожды действительно протекает, свершается. Акт нашей деятельности, нашего переживания, как двуликий Янус, глядит в разные стороны: в объективное единство культурной области и в неповторимую единственность переживаемой жизни, но нет единого и единственного плана, где оба лика взаимно себя определяли

бы по отношению к одному единственному единству. Этим единственным единством и может быть только единственное событие свершаемого бытия, все теоретическое и эстетическое должно быть определено — как момент[4*] его, конечно, уже не в теоретических и эстетических терминах. Акт должен обрести единый план, чтобы рефлектировать себя в обе стороны: в своем смысле и в своем бытии, обрести единство двусторонней ответственности: и за свое содержание (специальная ответственность) и за свое бытие (нравственная), причем специальная ответственность должна быть приобщенным моментом единой и единственной нравственной ответственности[7]. Только таким путем могла бы быть преодолена дурная неслиянность и невзаимопроникновенность культуры и жизни[8].

Каждая мысль моя с ее содержанием есть мой индивидуально ответственный поступок, один из поступков, из которых слагается вся моя единственная жизнь, как сплошное поступление[9], ибо вся жизнь в целом может быть рассмотрена как некоторый сложный поступок: я поступаю всею своею жизнью, каждый отдельный акт и переживание есть момент моей жизни-поступления. Эта мысль, как поступок, цельна: и смысловое содержание ее и факт ее наличности в моем действительном сознании единственного человека, совершенно определенного и в определенное время и в определенных условиях, т. е. вся конкретная историчность ее свершения, оба эти момента, и смысловой, и индивидуально-исторический (фактический) — едины и нераздельны в оценке ее, как моего ответственного поступка. Но можно взять отвлеченно ее содержательно-смысловой момент, т. е. мысль как общезначимое суждение. Для этой смысловой стороны совершенно безразлична индивидуально-историческая сторона: автор, время, условия и нравственное единство его жизни, это общезначимое суждение относится к теоретическому единству соответствующей научной области, и место в этом единстве совершенно исчерпывающе определяет его значимость. Оценка мысли как индивидуального поступка учитывает и включает в себя момент теоретической значимости мысли-суждения полностью; оценка значимости суждения — необходимый момент в составе поступка, хотя его еще не исчерпывающий. Но для теоретической значимости суждения совершенно безразличен момент индивидуально-исторический, превращение суждения в ответственный поступок автора его. Меня действительно мыслящего и ответственного за акт моего мышления нет в теоретически значимом суждении. Значимое теоретически суждение во всех своих моментах непроницаемо для моей индивидуаль-

но ответственной активности. Какие бы моменты мы ни различали в теоретически значимом суждении: форму (категории синтеза) и содержание (материю, опытную и чувственную данность), предмет и содержание — значимость всех этих моментов совершенно не-проницаема для момента индивидуального акта-поступка мыслящего. Попытка помыслить долженствование, как высшую формальную категорию (утверждение-отрицание Риккерта[10]), основана на недоразумении. Долженствование может обосновать действительную наличность именно данного суждения именно в моем сознании при данных условиях, т. е. историческую конкретность индивидуального факта, но не теоретическую в себе истинность суждения. Момент теоретической истинности необходим, чтобы суждение было долженствующим для меня, но не достаточен, истинное суждение не есть тем самым уже и должный поступок мышления. Я позволю себе несколько грубую аналогию: безукоризненная техническая правильность поступка еще не решает дело о его нравственной ценности. Теоретическая истинность технична по отношению к долженствованию. Если бы долженствование было бы формальным моментом суждения, не было бы разрыва между жизнью и культурой-творчеством, между актом-поступком, моментом единства контекста моей единственной жизни и смысловым содержанием суждения — моментом того или иного объективного теоретического единства науки, а это значило бы, что был бы единый и единственный контекст и познания и жизни, культуры и жизни, чего нет, конечно[5*] Утверждение суждения, как истинного, есть отнесение его в некоторое теоретическое единство, и это единство совсем не есть единственное историческое единство моей жизни. Не имеет смысла говорить о каком-то специальном теоретическом долженствовании: поскольку я мыслю, я должен мыслить истинно, истинность — долженствование мышления. Действительно ли самой истинности присущ момент долженствования? Долженствование возникает лишь в соотнесении истины (в себе значимой) с нашим действительным актом познания, и этот момент отнесенности есть исторически единственный момент, всегда индивидуальный поступок, совершенно не задевающий объективной теоретической значимости суждения, — поступок, оцениваемый и вменяемый в едином контексте единственной действительной жизни субъекта. Для долженствования не достаточно одной истинности, но <нужен> и ответственный акт субъекта, изнутри его исходящий, акт признания в истинности долженствования, и этот акт совершенно не проникает в теоретический состав и значимость суждения. Почему, поскольку я мыс-

лю, я *должен* мыслить истинно? Из теоретически-познавательного определения истинности отнюдь не вытекает ее должность, этот момент совершенно не содержится в ее определении и не выводим оттуда; он может быть только извне привнесен и пристегнут (Гуссерль[6*])[11]. Вообще ни одно теоретическое определение и положение не может заключать в себе момент долженствования, и он не выводим из него. Нет эстетического, научного и рядом с ними этического долженствования, но есть лишь эстетически, теоретически, социально значимое, причем к этому может присоединиться долженствование, для которого все эти значимости техничны. Эти положения обретают свою значимость в эстетическом, научном, социологическом единстве; долженствование — в единстве моей единственной ответственной жизни. Вообще, и это будет нами подробно развито дальше, нельзя говорить ни о каких нравственных, этических нормах, об определенном содержательном долженствовании[12]. Долженствование не имеет определенного и специально теоретического содержания. На все содержательно значимое может сойти долженствование, но ни одно теоретическое положение не содержит в своем содержании момента долженствования и не обосновывается им. Нет научного, эстетического и пр<очего> долженствования, но нет и специально этического долженствования в смысле совокупности определенных содержательных норм, все значимое со стороны своей значимости обосновывает различные специальные дисциплины, для этики ничего не остается (так называемые этические нормы суть главным образом социальные положения, и когда будут обоснованы соответственные социальные науки, они будут приняты туда). Долженствование есть своеобразная категория поступления-поступка (а все, даже мысль и чувство, есть мой поступок), есть некая установка[13] сознания, структура которой и будет нами феноменологически вскрыта[7*] Нет определенных и в себе значимых нравственных норм, но есть нравственный субъект[8*] с определенной структурой (конечно, не психологической или физической), на которого и приходится положиться: он будет знать, что и когда окажется нравственно-должным, точнее говоря, вообще должным (ибо нет специально-нравственного долженствования)[14].

Тому, что моя ответственная активность не проникает в содержательно-смысловую сторону суждения, по-видимому, противоречит то, что форма суждения, трансцендентальный момент в составе суждения, и есть момент активности нашего разума, что категории синтеза производимы нами. Мы забыли коперниканское деяние Канта[15]. Однако, действительно ли трансцендентальная

активность есть исторически[16]-индивидуальная активность моего поступка, за которую я индивидуально ответственен. Никто, конечно, не станет утверждать нечто подобное. Обнаружение априорно трансцендентального элемента в нашем познании не открыло выхода изнутри познания, т. е. из его содержательно-смысловой стороны, в исторически-индивидуальную действительность познавательного акта, не преодолело их разобщенности и взаимной непроницаемости, и для этой трансцендентальной активности пришлось измыслить чисто теоретический, исторически не-действительный субъект, сознание вообще, научное сознание, гносеологический субъект[9*] Но, конечно, этот теоретический субъект должен был каждый раз воплощаться в некотором реальном, действительном, мыслящем человеке, чтобы приобщиться со всем имманентным ему миром бытия, как предметом его познания, действительному исторически событийному бытию лишь как момент его.

Итак, поскольку мы отрываем суждение от единства исторически действительного акта-поступка его осуществления и относим в то или иное теоретическое единство, изнутри его содержательно-смысловой стороны нет выхода в долженствование и в действительное единственное событие бытия. Все попытки преодолеть дуализм познания и жизни, мысли и единственной конкретной действительности изнутри теоретического познания совершенно безнадежны. Оторвав содержательно-смысловую сторону познания от исторического акта его осуществления, мы только путем скачка можем из него выйти в долженствование, искать действительный познавательный акт-поступок в оторванном от него смысловом содержании — то же самое, что поднять самого себя за волосы. Оторванным содержанием познавательного акта овладевает имманентная ему законность, по которой оно и развивается как бы самопроизвольно. Поскольку мы вошли в него, т. е. совершили акт отвлечения, мы уже во власти его автономной законности, точнее нас просто нет в нем — как индивидуально ответственно активных. Подобно миру техники, который знает свой имманентный закон, которому и подчиняется в своем безудержном развитии, несмотря на то, что уже давно уклонился от осмысливающей его культурной цели, и может служить ко злу, а не к добру, как <?> по своему внутреннему закону совершенствуются орудия, становясь страшною губящею и разрушающею силой из первоначального средства разумной защиты. Страшно все техническое, оторванное от единственного единства и отданное на волю имманентному закону своего развития, оно может время от време-

ни врываться в это единственное единство жизни, как безответственно страшная и разрушающая сила.

Поскольку отвлеченно теоретический самозаконный мир, принципиально чуждый живой единственной историчности, остается в своих границах, его автономия оправдана и не-нарушима, оправданы и те философские специальные дисциплины, как логика, теория познания, психология познания, философская биология, которые пытаются вскрыть, теоретически же, т. е. отвлеченно познавательным образом, структуру теоретически познаваемого мира и его принципы. Но мир, как предмет теоретического познания, стремится выдать себя за весь мир в его целом, не только за отвлеченно единое, но и конкретно-единственное бытие в его возможном целом, т. е. теоретическое познание пытается построить первую философию[17] (prima philosophia) или в лице гносеологии или теоретических межеверий <?>[18] (биологических, физических и иных разновидностей)[10*]. Было бы совершенно несправедливо думать, что эт<а> преобладающая тенденция в истории философии — это специфическая особенность нового времени, можно сказать, только 19 и 20 веков.

Участное мышление[19] преобладает во всех великих системах философии, осознанно и отчетливо (особенно в средние века) или бессознательно и маскированно (в системах 19 и 20 веков). Наблюдается своеобразное улегчение самого термина «бытие», «действительность»[20]. Классический кантовский пример против онтологического доказательства[21], что сто талеров действительных не равны ста талерам только мыслимым[11*], перестал быть убедительным; действительно, исторически единожды наличные в определенной мною единственным образом действительности несравненно тяжелее, но взвешенные на теоретических весах, хотя бы и с прибавлением теоретического констатирования их эмпирической наличности, в отвлечении от их исторически ценностной единственности, едва <ли> окажутся тяжелее только мыслимых. Единственное исторически действительное бытие больше и тяжелее единого бытия теоретической науки, но эту разницу в весе, очевидную для живого переживающего сознания, нельзя определить в теоретических категориях.

Отвлеченное от акта-поступка смысловое содержание можно сложить в некое открытое <?> и единое бытие, но, конечно, это не единственное бытие, в котором мы живем и умираем, в котором протекает наш ответственный поступок, оно принципиально чуждо живой историчности. В мир построений теоретического сознания в отвлечении от ответственно-индивидуального историчес-

кого акта я не могу включить себя действительного и свою жизнь, как момент его, что необходимо, если это весь мир, все бытие (в принципе, в задании все, т. е. систематически, причем сама система теоретического бытия, конечно, может оставаться открытой[12*]). Мы оказались бы там определенными, предопределенными, прошлыми <?> и завершенными, существенно не живущими; мы отбросили бы себя из жизни, как ответственного рискованного открытого становления-поступка, в индифферентное, принципиально готовое и завершенное теоретическое бытие (не завершенное и заданное лишь в процессе познания, но заданное именно — как данное). Ясно, что это можно сделать лишь при условии отвлечения от абсолютно произвольного (ответственно-произвольного), абсолютно нового, творимого, предстоящего в поступке, т. е. от того именно, чем жив поступок. Никакая практическая ориентация моей жизни в теоретическом мире не-возможна, в нем нельзя жить, ответственно поступать, в нем я не нужен, в нем меня принципиально нет. Теоретический мир получен в принципиальном отвлечении от факта моего единственного бытия и нравственного смысла этого факта, «как если бы меня не было», и это понятие бытия, для которого безразличен центральный для меня факт моей единственной действительной приобщенности к бытию (*и* я есмь) и принципиально не может ничего прибавить и убавить в нем, в своем смысле и значении оставаясь равным себе и тождественным, есть я или меня нет, не может определить мою жизнь, как ответственное поступление, не может дать никаких критериев для жизни практики, жизни поступка, *не в нем я живу*, если бы оно было единственным, меня бы не было.

Однако, к этому <ведет> теоретическое отбрасывание себя и своей жизни в затвердевшее познаваемое научное бытие, но мы делаем это только теоретически и не продумывая до конца, иначе мы остановились бы в своей жизни, нас спасает то, что самый исторически единственный акт этого отбрасывания не входит, как момент, в это затвердевающее бытие, а остается в единственном единстве нашей ответственной жизни, т. е. мир, в котором действительно свершается эта мысль-поступок, все же не совпадает с отвлеченным продуктом этой мысли, теоретическим миром; в момент поступка мир мгновенно перестроятся, восстановляется его истинная архитектоника, в которой все теоретически мыслимое — лишь момент. Эта двойственность стала настолько привычной, мы настолько не-наивные реалисты, что наше сознание не возмущается внутренней неправдой — помещать, локализовать действительную, реальную единственную жизнь мою в индифферентном,

мыслимом только теоретически мире, переживаемый единственным образом действительный мир — в не переживаемом, а только мыслимом, как момент его. Но, конечно, в действительной жизни, на практике весь мыслимый мир — содержание научного познания — только момент действительно переживаемого мира, только на этом ориентируется наш поступок. Наивный реализм[13*] близок к истине, поскольку не строит теорий, его практика могла бы быть формулирована: живем и действуем мы <в> реальном мире, а мир нашей мысли — его отражение, имеющее техническую ценность, реальный мир только отражает<ся> мысль<ю>, но сам он не мыслится в своем бытии, а *есть*, и мы сами со всеми нашими мыслями и содержанием их в нем есмы, в нем живем и умираем. Подобное взаимоотношение между мыслью и действительностью очень близко к истине.

Конечно, менее всего следует отсюда правота какого бы то ни было релятивизма, отрицающего автономность истины и пытающегося сделать ее чем-то относительным и обусловленным чуждым ей жизненно-практическим или иным моментом именно в *ее истинностной* <?> *значимости*[14*]. При нашем взгляде автономность истины, ее методическая чистота и самоопределяемость совершенно сохраняется; именно при условии своей чистоты она и может быть ответственно причащена <?> бытию-событию, относительная изнутри самой себя истина не нужна жизни-событию. Значимость истины себе довлеет, абсолютна и вечна, и ответственный поступок познания учитывает эту особенность ее, это ее существо. Значимость того или иного теоретического положения совершенно не зависит от того, познано оно кем-нибудь или не познано. Законы Ньютона были в себе значимы и до их открытия Ньютоном, и не это открытие сделало их впервые значимыми, но не было этих истин, как познанных, приобщенных единственному бытию-событию моментов, и это существенно важно, в этом смысл поступка, их познающего. Грубо неправильно было бы представление, что эти вечные в себе истины существовали раньше, до их открытия Ньютоном, так, как Америка существовала до ее открытия Колумбом; вечность истины не может быть противопоставлена нашей временности* — как бесконечная длительность, для которой все наше время является лишь моментом, отрезком. Временность действительной историчности бытия есть лишь момент абстрактно познанной историчности; абстракт-

*Отчего возникает кажущаяся парадоксальность.

ный момент вневременной значимости истины может быть противопоставлен абстрактному же моменту временности предмета исторического познания — но все это противопоставление не выходит из границ теоретического мира и только в нем имеет смысл и значимость. Но вневременная значимость всего теоретического мира истины целиком вмещается в действительную историчность бытия-события. Конечно, вмещается не временно или пространственно (все это суть абстрактные моменты), но как обогащающий его момент. Только бытие познания в отвлеченных научных категориях принципиально чуждо теоретически же отвлеченно познанному смыслу; действительный акт познания не изнутри его теоретически отвлеченного продукта (т. е. изнутри общезначимого суждения), но как ответственный поступок приобщает всякую вневременную значимость единственному бытию-событию. Однако, обычное противопоставление вечной истины и нашей дурной временности имеет не теоретический смысл; это положение включает в себя некоторый ценностный привкус и получает эмоционально-волевой характер: вот вечная истина (и это хорошо) — вот наша преходящая дурная временная жизнь (и это плохо). Но здесь мы имеем случай участного мышления, стремящегося преодолеть свою данность ради заданности, выдержанного в покаянном тоне; но это участное мышление протекает именно в нами утверждаемой архитектонике бытия-события. Такова концепция Платона[22].

Еще более грубым теоретизмом является попытка включить мир теоретического познания в единое бытие, как бытие психическое. Психическое бытие — абстрактный продукт теоретического мышления, и менее всего допустимо мыслить акт-поступок живого мышления как психический процесс и затем приоб<щать> его теоретическому бытию со всем его содержимым. Психическое бытие — такой же отвлеченный продукт, как и трансцендентальная значимость[15*]. Здесь мы совершаем уже чисто теоретически весомую нелепость: большой теоретический мир (мир, как предмет совокупности наук, всего теоретического познания) мы делаем моментом маленького теоретического мира (психического бытия, как предмета психологического познания)[23]. Поскольку психология, оставаясь в своих границах, знает познание только как психический процесс и переводит на язык психического бытия и содержательно-смысловой момент познавательного акта и индивидуальную ответственность его свершения-поступка, она права, поскольку она претендует быть философским познанием и выдает свою психологическую транскрипцию за действительно единственное

бытие, не допуская рядом с собой столь же правомерную трансцендентально-логическую транскрипцию, она совершает грубую и чисто теоретическую и философско-практическую ошибку.

Менее всего в жизни-поступке я имею дело с психическим бытием (за исключением того случая, когда я поступаю, как теоретик-психолог). Можно помыслить, но отнюдь не совершить попытку, ответственно и продуктивно поступая в математике, скажем, работая над какой-нибудь теоремой, оперировать с математическим понятием, как с психическим бытием; работа поступка, конечно, не осуществится: поступок движется и живет не в психическом мире. Когда я работаю над теоремой, я направлен на ее смысл, который я ответственно приобщаю познанному бытию (действительная цель науки), и ровно ничего не знаю и не должен знать о возможной психологической транскрипции этого моего действительного ответственного поступка, хотя эта транскрипция для психолога с точки зрения его целей является ответственно правильной.

Подобным же теоретизмом являются попытки приобщить теоретическое познание единству жизни, помысленной в биологических категориях, экономических и других — т. е. все попытки прагматизма во всех его видах. Всюду здесь одна теория делается моментом другой теории, а не моментом действительного бытия-события. Нужно приобщить теорию не теоретически построенной и помысленной жизни, а действительно свершающемуся нравственному событию-бытию — практическому разуму, и это ответственно делается каждым познающим, поскольку он принимает ответственность за каждый целокупный акт своего познания, т. е. поскольку познавательный акт, как м о й поступок, включается со всем своим содержанием в единство моей ответственности, в котором и которым я действительно живу-свершаю. Все попытки изнутри теоретического мира пробиться в действительное бытие-событие — безнадежны, нельзя разомкнуть теоретически познанный мир изнутри самого познания до действительного единственного мира. Но из акта-поступка, а не из его теоретической транскрипции[16*], есть выход в его смысловое содержание, которое целиком приемлется и включается изнутри этого поступка, ибо поступок действительно свершается в бытии.

Мир, как содержание научного мышления, есть своеобразный мир, автономный, но не отъединенный, а через ответственное сознание в действительном акте-поступке включаемый в единое и единственное событие бытия. Но это единственное бытие-событие уже не мыслится, а е с т ь, действительно и безысходно

свершается через меня и других, между прочим и в акте моего поступка-познания, оно переживается, утверждается эмоционально-волевым образом, и в этом целостном переживании-утверждении познавание есть лишь момент. Единственную единственность нельзя помыслить, но лишь участно пережить. Весь теоретический разум только момент практического разума, т. е. разума нравственной ориентации единственного субъекта в событии единственного бытия. В категориях теоретического безучастного сознания это бытие не определимо, но лишь в категориях действительного причащения, т. е. поступка, в категориях участно-действенного переживания конкретной единственности мира.

Характерной чертой современной философии жизни[24], пытающейся включить теоретический мир в единство становящейся жизни, является некоторая эстетизация жизни, несколько затушевывающая слишком очевидную несообразность чистого теоретизма (включение большого теоретического мира в малый теоретический же мирок). Обычно элементы теоретические и эстетические смешаны в этих концепциях жизни. Такова и самая значительная попытка философии жизни Бергсона[25]. Главный недостаток всех его философских построений, не раз отмечаемый в литературе о нем, — методическое нерасчленение разнородных моментов концепции. Методически неясным остается и его определение философской интуиции, противопоставляемой им рассудочному, анализирующему познанию. Нет сомнения, что в эту интуицию в ее фактическом употреблении Бергсоном входит тем не менее в качестве необходимого элемента рассудочное познание (теоретизм), это было с исчерпывающей ясностью вскрыто Лосским в его превосходной книге о Бергсоне[26,17*]. За вычетом этих рассудочных элементов из интуиции остается чисто эстетическое созерцание, с ничтожной примесью, с гомеопатической дозой действительного участного мышления. Но продукт эстетического созерцания также отвлечен от действительного акта созерцания и не принципиален для него, отсюда и для эстетического созерцания неуловимо единственное бытие-событие в его единственности. Мир эстетического ви́дения, полученный в отвлечении от действительного субъекта видения, не есть действительный мир, в котором я живу, хотя его содержательная сторона и вложена в живого субъекта. Но между субъектом и его жизнью — предметом эстетического ви́дения и субъектом-носителем акта этого видения такая же принципиальная несообщаемость, как в теоретическом познании[18*].

В содержании эстетического видения мы не найдем акта-поступка видящего. Единый двусторонний рефлекс единого акта,

освящающего и относящего к единой ответственности и содержание и бытие-свершение акта-поступка в их нераздельности, не проникает в содержательную сторону эстетического вйдения, изнутри этого видения нельзя выйти в жизнь. Этому нисколько не противоречит то, что содержанием эстетического созерцания можно сделать себя и свою жизнь, самый акт-поступок этого вйдения не проникает в содержание, эстетическое вйдение не превращается в исповедь, а став таковой, перестает быть эстетическим видением. И действительно, есть произведения, лежащие на границе эстетики и исповеди (нравственная ориентация в единственном бытии).

Существенным (но не единственным) моментом эстетического созерцания является вживание[27] в индивидуальный предмет вйдения, вйдение его изнутри в его собственном существе. За этим моментом вживания всегда следует момент объективации, т. е. положение понятой вживанием индивидуальности вне себя, отделение ее от себя, возврат в себя, и только это возвращенное в себя сознание, со своего места, эстетически оформляет изнутри схваченную вживанием индивидуальность, как единую, целостную, качественно своеобразную. И все эти эстетические моменты: единство, целостность, самодостаточность, своеобразие трансгредиентны самой определяемой индивидуальности, изнутри ее самой для нее в ее жизни этих моментов нет, она не живет ими для себя, они имеют смысл и осуществляются вживающимся уже вне ее, оформляя и объективируя слепую материю вживания; другими словами: эстетический рефлекс живой жизни принципиально не есть саморефлекс жизни[19*] в движении, в ее действительной жизненности, он предполагает вненаходящегося[20*], другого субъекта вживания. Конечно, не нужно думать, что за чистым моментом вживания хронологически следует момент объективации, оформления, оба этих момента реально неразделимы, чистое вживание — абстрактный момент единого акта эстетической деятельности, который и не должно мыслить в качестве временного периода: моменты вживания и объективации взаимно проникают друг в друга. Я активно вживаюсь в индивидуальность, а следовательно ни на один миг не теряю себя до конца и своего единственного места вне ее. Не предмет мною пассивным неожиданно завладевает, а я активно вживаюсь в него, вживание мой акт, и только в этом продуктивность и новизна его. Шопенгауэр и музыка[28,21*]. Вживанием осуществляется нечто, чего не было ни в предмете вживания, ни во мне до акта вживания, и этим осуществленным нечто обогащается бытие-событие, не остается равным

себе. И этот творящий новое акт-поступок уже не может быть эстетическим рефлектированием в его существе, это сделало бы его внеположным поступающему и его ответственности. Чистое вживание, совпадение с другим, потеря своего единственного места в единственном бытии предполагает признание моей единственности и единственности места не существенным моментом, не влияющим на характер сущности бытия мира; но это признание несущественности своей единственности для концепции бытия неизбежно влечет за собой и утрату единственности бытия, и мы получим концепцию только возможного бытия, а не существующего действительно единственного, безысходно реального, но такое бытие не может становиться, не может жить. Смысл бытия, для которого признано не существенным мое единственное место в бытии, никогда не сможет меня осмыслить, да это и не смысл бытия-события.

Но чистое вживание вообще не-возможно, если бы я действительно потерял себя в другом (вместо двух участников стал бы один — обеднение бытия), т. е. перестал быть единственным, то этот момент не-бытия моего никогда бы не мог стать моментом моего сознания, не-бытие не может стать моментом бытия сознания, его просто не было бы для меня, т. е. бытие не свершалось бы через меня в этот момент. Пассивное вживание, одержание, потеря себя ничего общего не имеет с ответственным актом-поступком отвлечения от себя или самоотречения, в самоотречении я максимально активно и сполна реализую единственность своего места в бытии. Мир, где я со своего единственного места ответственно отрекаюсь от себя, не становится миром, где меня нет, индифферентным в своем смысле к моему бытию миром, самоотречение есть обогащающее бытие-событие свершение. Великий символ активности, отошедший Христос, в причастии, в распределении <?> плоти и крови его претерпевая перманентную смерть, жив и действен в мире событий именно как отошедший из мира, его не-существованием в мире мы живы и причастны ему, укрепляемы. Мир, откуда ушел Христос, уже не будет тем миром, где его никогда не было[29], он принципиально иной.

Вот этот-то мир, где свершилось событие жизни и смерти Христа в их факте и их смысле, принципиально не-определим ни в теоретических категориях, ни в категориях исторического познания, ни эстетической интуицией:, в одном случае мы познаем отвлеченный смысл, но теряем единственный факт действительного исторического свершения, в другом случае — исторический факт, но теряем смысл, в третьем имеем и бытие факта и смысл в нем,

как момент его индивидуации, но теряем свою позицию по отношению к нему, свою долженствующую причастность, т. е. нигде не имеем полноты свершения, в единстве и взаимопроницании единственного факта-свершения-смысла-значения и нашей причастности (ибо един и единственен мир этого свершения).

Попытка найти себя в продукте акта эстетического ви́дения есть попытка отбросить себя в небытие, попытка отказаться от своей активности с единственного, внеположного всякому эстетическому бытию места и полноты его реализации в событии-бытии. Акт-поступок эстетического видения возвышается над всяким эстетическим бытием[30] — его продуктом — и входит в иной мир, в действительное единство события-бытия, приобщая ему и эстетический мир, как момент его. Чистое вживание и было бы отпадением акта в его продукт, что, конечно, не-возможно[22*]. Эстетическое видение есть оправданное ви́дение, если не переходит своих границ, но поскольку оно претендует быть философским ви́дением единого и единственного бытия, в его событийности, оно неизбежно обречено выдавать абстрактно выделенную часть за действительное целое*.

Эстетическое вживание (т. е. не чистое, теряющее себя, а объективирующее вживание) не может дать знание единственного бытия в его событийности, но лишь эстетическое видение внеположного субъекту бытия (и его самого, как внеположного его активности, в его пассивности). Эстетическое вживание в участника не есть еще постижение события. Пусть я насквозь вижу данного человека, знаю и себя, но я должен овладеть правдой нашего взаимоотношения, правдой связующего нас единого и единственного события, в котором мы участники, место и функции мои и его и наше долженствующее взаимоотношение в событии бытия, т. е. я и объект моего эстетического созерцания, должны быть сплошь <?> определены в едином единственном бытии, нас равно объемлющем, в котором и протекает акт моего эстетического созерцания, но это уже не может быть эстетическим бытием. Только изнутри этого акта — как м о е г о ответственного поступка, может быть выход в это единство бытия, а не из его продукта, отвлеченно взятого. Только изнутри моей участности может быть понята функция каждого участника. На месте другого, как и на своем, я нахожусь в том же бессмыслии. Понять предмет значит понять мое долженствование по отношению к нему (мою должную уста-

---

* Контекст в эпосе <?>.

новку), понять его в его отношении ко мне в единственном бытии-событии, что предполагает не отвлечение от себя, а мою ответственную участность. Только изнутри моей участности может быть понято бытие, как событие, но внутри видимого содержания в отвлечении от акта, как поступка, нет этого момента единственной участности.

Но эстетическое бытие ближе[23*] к действительному единству бытия-жизни, чем теоретический мир, поэтому столь и убедителен соблазн эстетизма. В эстетическом бытии можно жить, и живут, но живут другие, а не я, — это любовно созерцаемая прошлая жизнь других людей, и все вне меня находящееся соотнесено с ними, себя я не найду в ней, но лишь своего двойника-самозванца, я могу лишь играть в ней роль, т. е. облекаться в плоть-маску другого — умершего. Но в действительной жизни остается эстетическая ответственность актера и цельного человека за уместность игры, ибо вся игра в целом есть ответственный поступок его — играющего, а не изображаемого лица — героя: весь эстетический мир в целом лишь момент бытия события, право приобщенный через ответственное сознание-поступок участника, эстетический разум есть момент практического разума.

Итак, ни у теоретического познания, ни у эстетической интуиции нет подхода к единственному реальному бытию события, ибо нет единства и взаимопроникновения между смысловым содержанием — продуктом и актом — действительным историческим свершением, вследствие принципиального отвлечения от себя, как участника, при установлении смысла и вѝдения. Это и приводит философское мышление, принципиально стремящееся быть чисто теоретическим, к своеобразному бесплодию, в котором оно безусловно в настоящее время находится[24*]. Некоторая примесь эстетизма создает иллюзию большей жизненности, но лишь иллюзию. Людям, желающим и умеющим участно мыслить, т. е. не отделять своего поступка от его продукта, а <со>относить их и стремиться определить в едином и единственном контексте жизни, как неделимые в нем, кажется, что философия, долженствующая решить последние проблемы (т. е. ставящая проблемы в контексте единого и единственного бытия в его целом), говорит как-то не о том. Хотя ее положения и имеют какую-то значимость, но не способны определить поступка и того мира, в котором поступок действительно и ответственно единожды свершается.

Здесь дело не в одном только дилетантизме, не умеющем оценить высокой важности достижений современной философии в области методологии отдельных областей культуры. Можно и

должно признать, что в области своих специальных задач современная философия (особенно неокантианство) достигла очевидных высот и сумела наконец выработать совершенно научные методы (чего не сумел сделать позитивизм во всех своих видах, включая сюда и прагматизм). Нельзя отказать нашему времени в высокой заслуге приближения к идеалу научной философии. Но эта научная философия может быть только специальной философией, т. е. философией областей культуры и их единства в теоретической транскрипции изнутри самих объектов культурного творчества и имманентного закона их развития. Зато эта теоретическая философия не может претендовать быть первой философией, т. е. учением не о едином культурном творчестве, но о едином и единственном бытии-событии. Такой первой философии нет и как бы забыты пути ее создания[31]. Отсюда и глубокая неудовлетворенность участно мыслящих современной философией, заставляющая их обратиться, одних к такой концепции, как исторический материализм, при всех своих недостатках и недочетах, привлекательный для участного сознания тем, что пытается строить свой мир так, чтобы дать в нем место определенному, конкретно-исторически действительному поступку, в его мире можно ориентироваться строящемуся и поступающему сознанию. Мы здесь можем оставить в стороне вопрос о том, путем каких <1 нрзб.> и методических несообразностей совершает исторический материализм свой выход из самого отвлеченного теоретического мира в живой мир ответственного исторического свершения-поступка, для нас важно здесь, что этот выход им свершается, и в этом его сила, причина его успеха. Другие ищут философского удовлетворения в теософии, антропософии и под. учениях[32], впитавших в себя много действительной мудрости участного мышления средних веков и востока, но как единые концепции, а не просто сводки отдельных прозрений участного мышления веков, совершенно неудовлетворительных и грешащих тем же методологическим пороком, что и исторический материализм: методологическим неразличением данного и заданного, бытия и долженствования[25*].

Участному и требовательному сознанию ясно, что мир современной философии, теоретический и теоретизованный мир культуры в известном смысле действителен, имеет значимость, но ему ясно и то, что этот мир не есть тот единственный мир, в котором он живет и в котором ответственно свершается его поступок*, и

* Роль политики. Религиозное сознание.

эти миры не сообщаемы, нет принципа для включения и приобщения значимого мира теории и теоретизованной культуры единственному бытию-событию жизни. Современный человек чувствует себя уверенно, богато и ясно там, где его принципиально нет, в автономном мире культурной области и его имманентного закона творчества, но неуверенно, скудно и неясно, где он имеет с собою дело, где он центр исхождения поступка, в действительной единственной жизни, т. е. мы уверенно поступаем тогда, когда поступаем не от себя, а как одержимые имманентной необходимостью смысла той или другой культурной области, путь от посылки к выводу совершается свято и безгрешно, ибо на этом пути меня самого нет[26*], но как и куда включить этот процесс моего мышления, внутри святой и чистый, сплошь оправданный в его целом? В психологию сознания? Может быть, в историю соответствующей науки? Может быть, в мой материальный бюджет, как оплаченный по количеству воплотивших его строк? Может быть, в хронологический порядок моего дня, как мое занятие от 5 до 6? В мои научные обязанности? Но все эти возможные осмысления и контексты сами блуждают в каком-то безвоздушном пространстве и ни в чем не укоренены, ни только едином, ни — единственном. И современная философия не дает принципа для этого приобщения, в этом ее кризис. Поступок расколот на объективное смысловое содержание и субъективный процесс свершения. Из первого осколка создается единое и действительно великолепное в своей строгой ясности системное единство культуры, из второго, если он не выбрасывается за совершенной негодностью (за вычетом смыслового содержания — чисто и полностью субъективный), можно в лучшем случае выжать и принять некое эстетическое и теоретическое нечто вроде Бергсонова durée, единого élan vital[33] <12 нрзб.>[27*]. Но ни в том, ни в другом мире нет места для действительного ответственного свершения-поступка.

Но ведь современная философия знает и практический разум. Даже кантовский примат практического разума[28*] свято блюдется современным неокантианством[29*]. Говоря о теоретическом мире и противопоставляя ему ответственный поступок, мы ничего не сказали о современных этических построениях, которые как раз ведь и имеют дело с поступком. Однако наличность этического смысла в современной философии нисколько не прибавляет нового <?>, вся почти критика теоретизма всецело распространима и на этические системы. Поэтому в подробный анализ существующих этических учений мы здесь входить не будем; об отдельных этических концепциях (альтруизм, утилитаризм, этика Когена[34] и пр.)

и связанных с ними специальных вопросах мы будем говорить в соответствующих местах нашей работы. Здесь нам остается лишь показать, что практическая философия в ее основных направлениях отличается от теоретической лишь по предмету, но не по методу, не по способу мышления, т. е. что и она сплошь проникнута теоретизмом, а для решения этой задачи различия между отдельными направлениями не существенны.

Все этические системы обычно и совершенно правильно подразделяются на материальные и формальные[30*]. Против материальной (содержательной) этики мы имеем два принципиальных возражения, против формальной — одно. Материальная этика пытается найти и обосновать специальные нравственные содержательные нормы, иногда общезначимые, иногда изначально релятивные, но во всяком случае общие нормы, для каждого. Этичен поступок тогда, когда он сплошь нормируется только соответственной нравственной нормой, имеющей определенно общий содержательный характер. Первое принципиальное возражение, уже затронутое нами в предыдущем, сводится к следующему: нет специально этических норм, каждая содержательная норма должна быть специально обоснована в своей значимости соответствующей наукой: логикой, эстетикой, биологией, медициной, одной из социальных наук. Конечно, в этике, за вычетом всех норм, нашедших специальное обоснование в соответствующей дисциплине, окажется некоторое количество норм (причем обыкновенно выдаваемых за основные), которые нигде не обоснованы, и даже трудно бывает сказать, в какой дисциплине они вообще могли бы быть обоснованы, и тем не менее звучащих убедительно. Однако по своей структуре эти нормы ничем не отличаются от научных, и придаваемый эпитет «этический» не понижает необходимости все же доказать научно их истинность, эта задача остается по отношению к таким нормам, будет ли она когда-нибудь решена или нет — каждая содержательная норма должна быть возведена на степень специального научного положения; до этого она остается только практически полезным обобщением и догадкой. Будущие философски обоснованные социальные науки (теперь они находятся в весьма печальном положении) значительно уменьшат число таких блуждающих, не укорененных ни в каком научном единстве норм (этика же не может быть таким научным единством, а просто сводкой практически нужных положений, иногда не доказанных). В большинстве случаев такие этические нормы представляют из себя методически нерасчлененный конгломерат различных принципов и оценок. Так, высшее положение утилитариз-

ма[31*] подлежит ведению и критике со стороны своей научной значимости тремя специальными дисциплинами: психологией, философией права и социологией. Собственно долженствование, превращение теоретического положения в норму, в материальной этике остается совершенно не обоснованным, у материальной этики нет даже к нему подхода: утверждая существование специальных этических норм, она только слепо допускает, что нравственное долженствование присуще некоторым содержательным положениям как таковым, непосредственно следует из их смыслового содержания[32*], т. е. что некоторое теоретическое положение (высший принцип этики) по самому своему смыслу может быть должным, предпослав, конечно, существование субъекта, человека. Этическое долженствование извне пристегивается. Материальная этика не способна даже уразуметь кроющейся здесь проблемы. Попытки биологически обосновать долженствование[33*] суть недомыслия, не стоящие рассмотрения. Ясно отсюда, что все содержательные нормы, даже специально <?> доказанные наукою, будут относительны по отношению к долженствованию, ибо оно пристегнуто к ним извне. Я могу согласиться с тем или иным положением, как психолог, социолог, юрист ex cathedra[35], но утверждать, что тем самым оно становится нормирующею мой поступок нормой — значит перепрыгнуть через основную проблему. Даже для самого факта моего действительного согласия со значимостью данного положения ex cathedra — как *моего поступка* — мало еще одной в себе значимости положения и моей психологической способности соображения[34*], нужно еще нечто из меня исходящее, именно нравственно должная установка моего сознания по отношению к теоретически в себе значимому положению; эту-то нравственную установку сознания и не знает материальная этика, точно перепрыгивая через кроющуюся здесь проблему, не видя ее. Ни одно теоретическое положение не может непосредственно обосновать поступка, даже поступка-мысли, в его действительной совершаемости. Вообще никаких норм не должно знать теоретическое мышление. Норма — специальная форма волеизволения одного по отношению к другим, и, как таковая, существенно свойственна только праву (закон) и религии (заповеди), и здесь ее действительная обязательность, как нормы, оценивается не со стороны ее смыслового содержания, но со стороны действительной авторитетности ее источника (волеизволителя)[36] или подлинности и точности передачи (ссылки на закон, на писание, признанные тексты, интерпретации, проверенную подлинность, или более принципиально: основы жизни, основы законодательной

2 Зак. 236

власти, доказанную боговдохновенность писания). Ее содержательно-смысловая значимость обоснована только волеизволением (законодателем, Богом), но в сознании создающего норму в процессе ее создания и обсуждения ее теоретической, практической значимости она является еще не нормой, а теоретическим установлением (форма процесса обсуждения: правильно или полезно ли будет то-то, т. е. тому-то на пользу). Во всех остальных областях норма является словесной формой простой передачи условий приспособления неких теоретических положений к определенной цели: если ты хочешь или тебе нужно то-то и то-то, то ввиду того, что... (теоретически значимое положение), ты должен поступить так-то и так-то. Здесь именно нет волеизволения, а следовательно и авторитета: вся система открыта: е с л и ты хочешь[35*]. Проблема авторитетного волеизволения (создающего норму) есть проблема философии права, философии религии и одна из проблем действительной нравственной философии, как основной науки, первой философии (проблема законодателя*).

Второй грех материальной этики — ее общность — предположение, что долженствование может быть распространено, относиться к каждому. Эта ошибка, конечно, вытекает из предшествующего. Раз содержание норм взято из научно значимого суждения, а форма неправомерно усвоена от права или заповеди — совершенно неизбежна общность норм. Общность долженствования — недостаток, свойственный также и формальной этике, к которой мы поэтому и перейдем теперь. Формальной этике чужд (конечно, в ее принципе, как формальной, а не <в> ее действительном конкретном осуществлении, где обычно происходит смягчение <?> всех принципов и привнесение содержательных норм, также у Канта) разобранный нами коренной недостаток материальной. Она исходит из совершенно правильного усмотрения, что долженствование есть категория сознания, форма, не могущая быть выведенной из какого-нибудь определенного материального содержания. Но формальная этика, развившаяся исключительно на почве кантианства, далее мыслит категорию долженствования как категорию теоретического сознания, т. е. теоретизует ее, и вследствие этого теряет индивидуальный поступок. Но долженствование есть именно категория индивидуального поступка, даже более, категория самой индивидуальности, единственности поступка, его незаменимости и незаместимости, единственной нуди-

* И автора <?>.

тельности[37], его историчности. Так <?>, долженствованием формальная этика обосновывает как раз момент общезначимости поступка. Категоричность императива[38] подменяется его общезначимостью[36*], мыслимою подобно теоретической истине.

Категорический императив определяет поступок, как общезначимый закон, но лишенный определенного положительного содержания, это сам закон, как таковой, идея чистой законности, т. е. содержанием закона является сама законность, поступок должен быть законосообразен. Здесь есть верные моменты: 1) поступок должен быть абсолютно не случаен, 2) долженствование действительно абсолютно нудительно, категорично для меня. Но понятие законности несравненно шире и кроме указанных моментов содержит такие, которые абсолютно несовместимы <с> долженствованием: юридическая общность и перенос сюда <1 нрзб.> мира теоретической общезначимости, эти стороны законности предают поступок чистой теории, только теоретической справедливости суждения и именно в этой своей теоретической оправданности лежит законность категорического императива, как общего и общезначимого. Кант и требует этого, закон, нормирующий мой поступок, должен быть оправдан, как могущий стать нормой всеобщего поведения; как произойдет это оправдание? Очевидно, лишь путем чисто теоретических установлений: социологических, экономических, эстетических, научных. Поступок отброшен в теоретический мир с пустым требованием законности[37*].

Второй недостаток[38*] следующий: закон предписан себе самой волей, она сама автономно делает своим законом чистую законосообразность — это имманентный закон воли. Здесь мы видим полную аналогию с построением <1 нрзб.> автономного мира культуры. Воля-поступок создает закон, которому подчиняется, т. е., как индивидуальная, умирает в своем продукте. Воля описывает круг, замыкает себя, исключая индивидуальную и исторически действительную активность поступка. Мы имеем здесь ту же иллюзию, что и в теоретической философии: там активность разума, с которой ничего общего не имеет моя историческая, индивидуально-ответственная активность, для которой эта категориальная активность разума пассивно обязательна, здесь то же оказывается с волей. Все это в корне искажает действительное нравственное долженствование и совершенно не дает подхода к действительности поступка. Воля — действительно творчески активна в поступке, но совсем не задает норму, общее положение. Закон, это дело специального поступка, поступка-мысли, но и поступок-мысль в содержательно значимой стороне положения не активен,

он продуктивно активен лишь в момент приобщения в себе значимой истины действительному историческому бытию (момент действительной познанности и признанности), активен поступок в действительном единственном продукте, им созданном (реальном действительном действии, сказанном слове, помысленной мысли, причем отвлеченная в себе значимость действующего юридического закона здесь лишь момент). По отношению к закону, взятому со стороны его смысловой значимости, активность поступка выражается только в действительно осуществляемом признании, в действенном утверждении.

Итак, роковой теоретизм — отвлечение от себя единственного — имеет место и в формальной этике, здесь ее мир практического разума есть на самом деле теоретический мир, а не тот мир, в котором действительно свершается поступок. Поступок, уже свершенный в чисто теоретическом мире, нуждающийся в только теоретическом же рассмотрении, мог бы быть, и то только post factum, описан и понят с точки зрения формальной этики Канта и кантианцев. К живому поступку в реальном мире здесь нет подхода. Примат практического разума есть на самом деле примат одной теоретической области над всеми другими, и потому только, что это область самого пустого и не продуктивного общего. Закон законосообразия есть пустая формула чистой теоретичности. Менее всего подобный практический разум может обосновать первую философию. Принцип формальной этики вовсе не есть принцип поступка, а принцип возможного обобщения уже свершенных поступков в их теоретической транскрипции. Формальная этика сама не продуктивна и просто лишь область современной философии культуры[39]. Другое дело, когда этика стремится быть логикой социальных наук. При такой постановке трансцендентальный метод может сделаться много продуктивнее. Но зачем тогда называть логику социальных наук этикой и говорить о примате практического разума? Конечно, не стоит спорить о словах: подобная нравственная философия может быть и должна быть создана, но можно и должно создать и другую, еще более заслуживающую этого названия, если не исключительно.

Итак, нами признаны неосновательными и принципиально безнадежными все попытки ориентировать первую философию, философию единого и единственного бытия-события на содержательно-смысловой стороне, объективированном продукте, в отвлечении от единственного действительного акта-поступка и автора его, теоретически мыслящего, эстетически созерцающего, этически поступающего. Только изнутри действительного поступка,

единственного, целостного и единого в своей ответственности, есть подход и к единому и единственному бытию в его конкретной действительности, только на нем может ориентироваться первая философия.

Поступок не со стороны своего содержания, а в самом своем свершении как-то знает, как-то имеет единое и единственное бытие жизни, ориентируется в нем, причем весь — и в своей содержательной стороне, и в своей действительной единственной фактичности; изнутри поступок видит уже не только единый, но и единственный конкретный контекст, последний контекст, куда относит и *свой смысл* и *свой факт*, где он пытается ответственно осуществить единственную правду и факта и смысла в их единстве конкретном. Для этого, конечно, необходимо взять поступок не как факт, извне созерцаемый или теоретически мыслимый, а изнутри, в его ответственности. Эта ответственность поступка есть учет в нем всех факторов: и смысловой значимости, и фактического свершения во всей его конкретной историчности и индивидуальности; ответственность поступка знает единый план, единый контекст, где этот учет возможен, где и теоретическая значимость, и историческая фактичность, и эмоционально-волевой тон фигурируют как моменты единого решения, причем все эти разнозначные при отвлеченной точке зрения моменты не обедняются и берутся во всей полноте и всей своей правде; есть, следовательно, у поступка единый план и единый принцип, их объемлющий в его ответственности. Ответственный поступок один преодолевает всякую гипотетичность, ведь ответственный поступок есть осуществление решения — уже безысходно, непоправимо и невозвратно; поступок — последний *итог*, всесторонний окончательный вывод; поступок стягивает, соотносит и разрешает в едином и единственном и *уже последнем контексте* и смысл и факт, и общее и индивидуальное, и реальное и идеальное, ибо все входит в его ответственную мотивацию; в поступке выход из только возможности в *единственность раз и навсегда*.

Менее всего можно опасаться, что философия поступка вернется к психологизму и субъективизму. Субъективизм, психологизм коррелятивные понятия к объективизму (логическому) и получаются <?> лишь при абстрактном разделении поступка на его объективный смысл и субъективный процесс свершения, изнутри самого поступка в его целостности нет ничего субъективного и психологического, в своей ответственности поступок задает себе свою правду, как объединяющую оба эти момента, равно как и

момент общего (общезначимого) и индивидуального (действительного). Эта единая и единственная правда поступка задана, как синтетическая правда.

Не менее не-основательно и опасение, что эта единая и единственная синтетическая правда поступка иррациональна. Поступок в его целостности более чем рационален, — он ответственен. Рациональность — только момент ответственности, <1 или 2 нрзб.> свет, «как отблеск лампы перед солнцем» (Ницше[39*]).

Вся современная философия вышла из рационализма и насквозь пропитана предрассудком рационализма, даже там, где старается сознательно освободиться от него, — что только логическое ясно и рационально, между тем как оно стихийно и темно вне ответственного сознания, как и всякое в себе бытие. Логическая ясность и необходимая последовательность, оторванные от единого и единственного центра ответственного сознания, — темные и стихийные силы, именно вследствие присущего логическому закона имманентной необходимости. Та же ошибка рационализма отражается и в противопоставлении объективного, как рационального, — субъективному, индивидуальному, единичному, как иррациональному и случайному. Здесь объективному, абстрактно отделенному от поступка, придана вся рациональность поступка (правда, неизбежно обедненная), а все остальное за вычетом этого объявлено <?>, как субъективный процесс. Между тем как все трансцендентальное единство объективной культуры на самом деле темно и стихийно, сплошь оторванное от единого и единственного центра ответственного сознания; конечно, сплошной отрыв в действительности не-возможен, и поскольку мы его действительно мыслим, оно сияет заёмным светом нашей ответственности. Только поступок, взятый извне, как физиологический, биологический и психологический факт, может представиться стихийным и темным, как всякое отвлеченное бытие, но изнутри поступка сам ответственно поступающий знает ясный и отчетливый свет, в котором и ориентируется. Событие может быть ясно и отчетливо для участника в его поступке во всех своих моментах. Значит ли это, что он его логически понимает? Т. е. что ему ясны только общие, транскрибированные в понятия моменты и отношения? Нет, он ясно видит и этих индивидуальных единственных людей, которых он любит, и небо, и землю, и эти деревья, <9 нрзб.>, и время, вместе с тем ему дана и ценность, конкретно, действительно утвержденная ценность этих людей, этих предметов, он интуирует и их внутренние жизни и желания, ему ясен и действитель-

ный и должный смысл взаимоотношений между ним и этими людьми и предметами — правда[40] данного обстояния — и его долженствование поступочное, не отвлеченный закон поступка, а действительное конкретное долженствование, обусловленное его единственным местом в данном контексте события — и все эти моменты, составляющие событие в его целом, даны и заданы ему в едином свете, едином и единственном ответственном сознании и осуществляются в едином и единственном ответственном поступке. И это событие в целом не может быть транскрибировано в теоретических терминах, чтобы не потерять самого смысла своей событийности, того именно, что ответственно знает и на чем ориентируется поступок. Неправильно будет полагать, что эта конкретная правда события, которую и видит и слышит и переживает и понимает поступающий в едином акте ответственного поступка — несказа́нна[40*], что ее можно только как-то переживать в момент поступления, но нельзя отчетливо и ясно высказать. Я полагаю, что язык гораздо более приспособлен высказывать именно ее, а не отвлеченный логический момент в его чистоте. Отвлеченное в своей чистоте действительно несказуемо, всякое выражение для чистого смысла слишком конкретно, искажает и замутняет его смысловую в себе значимость и чистоту. Поэтому мы никогда не берем выражение во всей его полноте при абстрактном мышлении.

Язык исторически вырастал в услужении участного мышления и поступка, и абстрактному мышлению он начинает служить лишь в сегодняшний день своей истории. Для выражения поступка изнутри и единственного бытия-события, в котором свершается поступок, нужна вся полнота слова: и его содержательно-смысловая сторона (слово-понятие), и наглядно-выразительная (слово-образ), и эмоционально-волевая (интонация слова) в их единстве. И <во> всех этих моментах единое полное слово может быть ответственно значимым — правдой, а не субъективно случайным. Не следует, конечно, преувеличивать силу языка: единое и единственное бытие-событие и поступок, ему причастный, *принципиально* выразимы, но фактически это очень трудная задача, и полная адекватность не достижима, но всегда задана.

Отсюда ясно, что первая философия, пытающаяся вскрыть бытие-событие, как его знает ответственный поступок, не мир, создаваемый поступком, а тот, в котором он ответственно себя осознает и свершается, не может строить общих понятий, положений и законов об этом мире (теоретически-абстрактная чистота поступка), но может быть только описанием, феноменологией этого мира поступка. Событие может быть только участно описа-

но. Но этот мир-событие не есть мир бытия только, данности, ни один предмет, ни одно отношение не дано здесь, как просто данное, просто сплошь наличное, но всегда дана связанная с ним заданность: должно, желательно. Предмет, абсолютно индифферентный, сплошь готовый не может действительно осознаваться, переживаться; переживая предмет, я тем самым что-то выполняю по отношению к нему, он вступает в отношение с заданностью, растет в ней в моем отношении к нему. Переживать чистую данность нельзя. Поскольку я действительно переживаю предмет, хотя бы переживаю-мыслю, он становится меняющимся моментом свершающегося события переживания-мышления его, т. е. обретает заданность, точнее, дан в некотором событийном единстве, где не-разделимы моменты заданности и данности, бытия и долженствования, бытия и ценности. Все эти отвлеченные категории являются здесь моментами некоего живого, конкретного, наглядного единственного целого — события[41*]. Так и живое слово, полное слово не знает сплошь данного предмета, уже тем, что я заговорил о нем, я стал к нему в некоторое не индифферентное, а заинтересованно-действенное отношение, поэтому-то слово не только обозначает предмет, как некоторую наличность, но своей интонацией (действительно произнесенное слово не может не интонироваться, интонация вытекает из самого факта его произнесения) выражает и мое ценностное отношение к предмету, желательное и не желательное в нем и этим приводит его в движение по направлению заданности его, делает моментом живой событийности. Все действительно переживаемое переживается как данность-заданность, интонируется, имеет эмоционально-волевой тон, вступает в действенное отношение ко мне в единстве объемлющей нас событийности[*,42*]. Эмоционально-волевой тон — неотъемлемый момент поступка, даже самой абстрактной мысли, поскольку я ее действительно мыслю, т. е. поскольку она действительно осуществляется в бытии, приобщается к событию. Все, с чем я имею дело, дано мне в эмоционально-волевом тоне, ибо все дано мне как момент события, в котором я участен. Поскольку я помыслил предмет, я вступил с ним в событийное отношение. Предмет не-отделим от своей функции в событии в его соотнесении со мной. Но эта функция предмета в единстве нас объемлющего действительного

* к автору-созерцателю — и герою в отношение; я занимаю позицию и герой занимает позицию.

события есть его действительная, утвержденная ценность, т. е. эмоционально-волевой тон его.

Поскольку мы абстрактно разделяем содержание переживания от его действительного переживания[43*], содержание представляется нам абсолютно индифферентным к ценности, как действительной и утвержденной, даже мысль о ценности можно отделять от действительной оценки (отношение к ценности Риккерта[44*]). Но ведь только в себе значимое содержание возможного переживания мысли, чтобы стать действительно осуществленным и приобщенным этим к историческому бытию действительного познания, должно вступить в существенную связь с действительной оценкой, только как действительная ценность оно переживается мною, мыслится, т. е. действительно активно мыслимо в эмоционально-волевом тоне. Ведь оно не падает в мою голову случайно, как метеор из другого мира, оставаясь там замкнутым и непроницаемым осколком, не вплетенным в единую ткань моего эмоционально-волевого действенно-живого мышления-переживания, как его существенный момент. Ни одно содержание не было бы реализовано, ни одна мысль не была бы действительно помыслена, если бы не устанавливалась существенная связь между содержанием и эмоционально-волевым тоном его, т. е. действительно утвержденной его ценностью для мыслящего. Активно переживать переживание, мыслить мысль — значит не быть к нему абсолютно индифферентным, эмоционально-волевым образом утверждать его. Действительное поступающее мышление есть эмоционально-волевое мышление, интонирующее мышление, и эта интонация существенно проникает и все содержательные моменты мысли. Эмоционально-волевой тон обтекает все смысловое содержание мысли в поступке и относит его к единственному бытию-событию. Именно эмоционально-волевой тон ориентирует в единственном бытии, ориентирует в нем и действительно утверждает смысловое содержание. Действительное переживание переживаемого и есть его ответственное включение, приобщение единому бытию-событию. В себе истина становится для него истиной*.

---

* Понимание эмоционально-волевого не психологическое. Термины.

Система оценки (или отношение к ценности) в прозаической композиции <?> и архитектонике, событийность оценки. Система оценки автора должна быть позицией архитектонической, не выходить за пределы бытия.

Но можно пытаться утверждать не-существенность, случайность связи между значимостью смыслового содержания и его эмоционально-волевым тоном для активно мыслящего. Разве не может быть движущей эмоционально-волевой силой моего активного мышления славолюбие или элементарная жадность, а содержанием этих мыслей отвлеченные гносеологические построения? Разве не носит одна и та же мысль совершенно разные эмоционально-волевые окраски в различных действительных сознаниях мыслящих эту мысль людей? Мысль может быть вплетена в ткань моего живого действительного эмоционально-волевого сознания по соображениям совершенно посторонним и не находящимся ни в каком необходимом отношении к содержательно-смысловой стороне данной мысли. Что подобные факты возможны и действительно имеют место, не подлежит сомнению. Но можно ли отсюда делать вывод о принципиальной несущественности и случайности этой связи? Это значило бы признать принципиальную случайность всей истории культуры по отношению к ею созданному миру объективно-значимого содержания. (Риккерт и его отнесение ценности к благам[41].)[45*] Такую принципиальную случайность действительно осуществленного смысла едва ли кто-нибудь стал бы утверждать до конца. В современной философии культуры совершается попытка установить существенную связь, но изнутри мира культуры. Культурные ценности суть самоценности и живому сознанию должно приспособиться к ним, утвердить их для себя, потому что в конечном счете сознание <?> и есть познание. Поскольку я творю эстетически, я тем самым ответственно признаю ценность эстетического, и должен только эксплицитно, действительно признать его, и этим восстановляется единство мотива и цели, действительного свершения и его содержательного смысла. Этим путем живое сознание становится культурным, а культурное — воплощается в живом. Человек однажды действительно утвердил все культурные ценности и теперь является связанным ими. Так власть народа по Гоббсу осуществляется лишь однажды, в акте отказа от себя и передачи себя государству, а затем народ становится рабом своего свободного решения[42]. Практически этот акт первичного решения, утверждения ценности, конечно, лежит за границей каждого живого сознания, всякое живое сознание уже преднаходит культурные ценности как данные ему, вся его активность сводится к признанию их для себя. Признав раз ценность научной истины во всех действиях научного мышления, я уже подчинен ее имманентному закону: сказавший *а* должен сказать и *в* и *с* и так весь алфавит. Кто сказал раз, должен сказать два, им-

манентная необходимость ряда его влечет (закон ряда). Это значит: переживание переживания, эмоционально-волевой тон могут обрести свое единство только в единстве культуры, вне его они случайны; действительное сознание, чтобы быть единым, должно отразить в себе систематическое единство культуры с соответствующим эмоционально-волевым коэффициентом, который по отношению к каждой данной области может быть просто вынесен за скобку.

Подобные воззрения в корне несостоятельны по уже приведенным нами соображениям по поводу долженствования. Эмоционально-волевой тон, действительная оценка вовсе не относится к содержанию, как к таковому в его изоляции, а к нему в его соотнесении со мной в объемлющем нас единственном событии бытия. Эмоционально-волевое утверждение обретает свой тон не в контексте культуры, вся культура в целом интегрируется в едином и единственном контексте жизни, которой я причастен. Интегрируется и культура в целом, и каждая отдельная мысль, каждый отдельный продукт живого поступка в единственном индивидуальном контексте действительного событийного мышления. Эмоционально-волевой тон размыкает замкнутость и себе довление возможного содержания мысли, приобщает его единому и единственному бытию-событию. Всякая общезначимая ценность становится действительно значимой только в индивидуальном контексте.

Эмоционально-волевой тон относится именно ко всему конкретному единственному единству в его целом, выражает всю полноту состояния события в данный момент в его данности-заданности из меня как его должного участника. Поэтому он не может быть изолирован, выделен из единого и единственного контекста живого сознания, как относящийся к отдельному предмету, как к таковому, это не есть общая оценка предмета независимо от того единственного контекста, в котором он мне в данный момент дан, но выражает всю правду положения в его целом, как единственного и неповторимого момента событийности.

Эмоционально-волевой тон, объемлющий и проникающий единственное бытие-событие, не есть пассивная психическая реакция, а некая должная установка сознания, нравственно значимая и ответственно активная. Это — ответственно осознанное д в и ж е н и е сознания[46*], превращающее возможность в действительность осуществленного поступка, поступка-мысли, чувства, желания и пр. Эмоционально-волевым тоном мы обозначаем именно момент моей активности в переживании, переживание пе-

реживания как м о е г о: я мыслю — поступаю мыслью. Этот термин, употребляемый в эстетике, имеет там более пассивное значение. Для нас важно отнести данное переживание к о м н е, как его активно переживающему. Это отнесение ко мне, как активному, имеет чувственно-оценивающий и волевой — свершаемый характер и в то же время ответственно рационально. Все эти моменты даны здесь в некотором единстве, прекрасно знакомом каждому, переживавшему мысль свою, чувство свое — как свой ответственный поступок, т. е. а к т и в н о переживавшему. Термин психологии, которая роковым для нее образом ориентирована на пассивно переживающего субъекта, не должен здесь вводить в заблуждение. Момент свершения мысли, чувства, слова, дела есть активно-ответственная установка моя — эмоционально-волевая по отношению к обстоянию в его целом, в контексте действительной единой и единственной жизни*.

Что этот активный эмоционально-волевой тон, проникающий все действительно-переживаемое, отражает всю индивидуальную неповторимость данного момента события, отнюдь не делает его импрессионистски безответственным и мнимо значимым. Здесь-то и лежат корни а к т и в н о й, м о е й ответственности; он стремится выразить правду данного момента, и это относит его к последнему, единому и единственному единству.

Печальное недоразумение, наследие рационализма, что правда может быть только истиной, слагающейся из общих моментов, что правда положения есть именно повторимое и постоянное в нем, причем общее и тожественное принципиально (логически тожественное), индивидуальная же правда художественно-безответственна, т. е. изолирует данную индивидуальность. Это приводит в материализме к теоретическому единству бытия: это какой-то устойчивый, себе равный и постоянный субстрат, сполна данное тупое <?> единство, или какой-то себе равный закон, принцип, сила. В идеализме — к теоретическому единству сознания: я — как некий математический принцип единства ряда сознания, ибо оно прежде всего должно быть исходно тожеством, себе равным понятием. Если и говорят об активном единственном акте (факт), то все же имеют в виду его содержание (содержание себе тожественное), а не момент действительного, действенного свершения акта. Но будет ли это единство принципиальным единством бытия — содержательное себе равенство, тожество и постоянное повторение этого тожественного момента (принцип ряда) — необходи-

* Гомперц[43,47*].

мым моментом в понятии единства? Но сам этот момент — отвлеченное производное, определяемое уже единственным и действительным единством. В этом смысле само слово единство должно было бы оставить, как слишком теоретизованное; не единство, а единственность[48*] себя нигде не повторяющего целого и его действительность, и отсюда для желающего теоретически мыслить это целое исключает <?> категорию единства (в смысле повторяющегося постоянно). Так понятнее сделается специальная категория только теоретического сознания, в нем совершенно необходимая и определенная, но поступающее сознание приобщено к действительной единственности, как момент ее. Единство же действительного ответственно поступающего сознания не до́лжно мыслить, как содержательное постоянство принципа, права, закона, еще менее бытия; здесь ближе может охарактеризовать слово верность, как оно употребляется по отношению к любви и браку[49*], если только не понимать любовь с точки зрения психологического пассивного сознания (тогда оказалось бы постоянно пребывающее в душе чувство, нечто вроде постоянно ощущаемого тепла[50*], между тем постоянного чувства в смысле содержания нет в действительном переживании его). Эмоционально-волевой тон единственного действительного сознания здесь лучше передан. Впрочем, в современной философии замечается некоторый уклон понимать единство сознания и единство бытия как единство некоторой ценности, но и здесь ценность теоретически транскрибируется, мыслится или как тожественное содержание возможных ценностей, или как постоянный, тожественный принцип оценки, т. е. некоторая содержательная устойчивость возможной оценки и ценности, и факт действия зримо отступает на задний план. Но в нем-то все дело. Не содержание обязательства меня обязывает, а моя подпись под ним, то, что я единожды признал, подписал данное признание. И в момент подписания не содержание данного акта вынудило подпись, это содержание не могло изолированно побудить к поступку — подписи-признанию, но лишь в соотнесении с моим решением дать обязательство — подписанием-признанием-поступком; в этом последнем также содержательная сторона была лишь моментом и решило дело прежде всего действительно бывшее признание, утверждение — ответственный поступок и так далее. Всюду мы найдем постоянную <?> единственность ответственности; не содержательное постоянство и не постоянный закон поступка — все содержание только момент, а некоторый действительный факт активного признания, единственного и неповторимого, эмоционально-волевого и конкретно-

индивидуального. Конечно, все это можно транскрибировать в теоретических терминах и выразить как постоянный закон поступка, двусмысленность языка это позволяет, но мы получим пустую формулу, которая сама нуждается в действительном единственном признании, чтобы затем никогда более не возвращаться в сознании в свою содержательную тожественность. Можно, конечно, вдоволь философствовать о нем, но для того, чтобы знать и помнить и о ранее сделанном признании, как действительно бывшем и именно мною совершенном, это предполагает единство апперцепции и весь мой аппарат познавательного единства, — но всего этого не знает живое поступающее сознание, все это появляется лишь при теоретической транскрипции post факта. Для поступающего сознания все это — лишь технический аппарат поступка.

Можно установить даже некоторую обратную пропорцию между теоретическим единством и действительной единственностью (бытия или сознания). Чем ближе к теоретическому единству (содержательному постоянству или повторяющейся тожественности), тем беднее и общее содержание, дело <?> сводится к единству содержания, и последним единством оказывается пустое себе-тожественное возможное содержание; чем дальше отходит индивидуальная единственность, тем она становится конкретнее и полнее: единственностью действительно свершающегося бытия-события во всем его индивидуальном многообразии, к краю которого придвигается поступок в его ответственности. Ответственное включение в признанную единственную единственность бытия-события и есть *правда* положения. Момент абсолютно нового, не бывшего и не повторимого здесь на первом плане, ответственно продолженный в духе целого, однажды признанного.

В основе единства ответственного сознания лежит не принцип как начало, а факт действительного признания своей причастности к единственному бытию-событию, факт, не могущий быть адекватно выражен в теоретических терминах, а лишь описан и участно пережит; здесь исток поступка и всех категорий конкретного единственного нудительного долженствования. И я-есмь[51*] — во всей эмоционально-волевой, поступочной полноте этого утверждения — и действительно есмь — в целом, и обязуюсь, сказав это слово: и я причастен бытию единственным и неповторимым образом, я занимаю в единственном бытии единственное, неповторимое, не-заместимое и непроницаемое для другого место. В данной единственной точке, в которой я теперь нахожусь, никто другой в единственном времени и единственном пространстве

единственного бытия не находится. И вокруг этой единственной точки располагается все единственное бытие единственным и неповторимым образом. То, что мною может быть совершено, никем и никогда совершено быть не может. Единственность наличного бытия — нудительно обязательна. Этот факт *моего не-алиби в бытии*[44], лежащий в основе самого конкретного и единственного долженствования поступка, не узнается и не познается мною, а *единственным образом признается и утверждается*. Простое познание его есть низведение его на низшую эмоционально-волевую степень возможности. Познавая его — я его обобщаю: всякий находится на единственном и неповторимом месте, всякое бытие единственно. Здесь мы имеем теоретическое установление, стремящееся к пределу совершенного освобождения от эмоционально-волевого тона. С этим положением мне нечего делать, оно ничем меня не обязывает. Поскольку я мыслю мою единственность как момент моего бытия, общий со всем бытием, я уже вышел из моей единственной единственности, стал вне ее и теоретически мыслю бытие, т. е. к содержанию своей мысли я не приобщен; единственность, как понятие, можно локализовать в мире общих понятий и тем установить ряд логически необходимых соотнесений. Но полный <?> смысл акта <?> утверждения-высказывания моего <о> действительной единственности моей абсолютно <с этим> не совпадает и не обобщает ничего <из того>, что есть я, и это утвержденное признание дает ряд действительно нудительно-должных поступков. Это признание единственности моего участия в бытии есть действительная и действенная основа моей жизни и поступка. Активный поступок implicite <?> утверждает свою единственность и незаменимость в целом бытия и в этом смысле внутренне придвинут к его краям, ориентирован в нем как целом. Для осмысления этого <?> целого <?> нужно учесть всю полноту его моментов. Это не есть просто утверждение себя или просто утверждение действительного бытия, но неслиянное и нераздельное[45] утверждение *себя в бытии*: я участен в бытии, как единственный его деятель <?>: ничто в бытии, кроме меня, не есть для меня я. Как *я* — во всем эмоционально-волевом единстве смысла этого слова — я только себя единственного переживаю во всем бытии; всякие другие я (теоретические) не есть я для меня; это единственное мое (нетеоретическое) я *причастно* к единственному бытию: я *есмь в нем*. Далее здесь неслиянно и нераздельно даны и момент пассивности и момент активности: я оказался в бытии (пассивность) и я активно ему причастен; и моменты данности и

заданности: моя единственность дана, но в то же время есть лишь постольку, поскольку действительно осуществлена мною как единственность, она всегда в акте, в поступке, т. е. задана; и бытие и долженствование: я есмь действительный, незаменимый и потому должен осуществить свою единственность. По отношению ко всему действительному единству возникает мое единственное долженствование с моего единственного места в бытии. Я-единственный ни в один момент не могу быть безучастен в действительной и безысходно-нудительно-единственной жизни, я д о л ж е н   и м е т ь   д о л ж е н с т в о в а н и е; по отношению ко всему, каково бы оно ни было и в каких бы условиях ни было дано, я должен поступать со своего единственного места, хотя бы внутренне только поступать. Моя единственность, как нудительное несовпадение ни с чем, что не есть я, всегда делает возможным и единственное и незаменимое действие мое по отношению ко всему, что не есть я. То, что я с моего единственного в бытии места хотя бы только вижу, знаю другого, думаю о нем, не забываю его, то, что и д л я   м е н я   о н   е с т ь — это только я могу для него сделать в данный момент во всем бытии, это есть действие действительного переживания во мне, восполняющее его бытие, абсолютно прибыльное и новое и только для меня возможное. Эта продуктивность единственного действия и есть долженствующий момент в нем. Долженствование впервые возможно там, где есть признание факта бытия единственной личности изнутри ее, где этот факт становится ответственным центром, там, где я принимаю ответственность за свою единственность, за свое бытие.

Конечно, этот факт может дать трещину, может быть обеднен; можно игнорировать активность и жить одной пассивностью, можно пытаться доказать свое алиби в бытии, можно быть самозванцем. Можно отказаться от своей долженствующей единственности.

Ответственный поступок и есть поступок на основе признания долженствующей единственности. Это утверждение не-алиби в бытии и есть основа действительной нудительной данности-заданности жизни. Только не-алиби в бытии превращает пустую возможность в ответственный действительный поступок (через эмоционально-волевое отнесение к себе, как активному). Это живой факт изначального поступка, впервые создающий ответственный поступок, его действительную тяжесть, нудительность, основа жизни — как поступка, ибо действительно быть в жизни — значит поступать, быть не индифферентным к единственному целому.

Утвердить факт своей единственной незаменимой причастности бытию — значит войти в бытие именно там, где оно не равно себе самому — войти в событие бытия.

Все содержательно-смысловое: бытие — как некоторая содержательная определенность, ценность — как в себе значимая, истина, добро, красота и пр. — все это только возможности, которые могут стать действительностью только в поступке на основе признания единственной причастности моей. Изнутри самого смыслового содержания не возможен переход из возможности в единственную действительность. Мир смыслового содержания бесконечен и себе довлеет, его в себе значимость делает меня не нужным, мой поступок для него случаен. Это область бесконечных вопросов, где возможен и вопрос о том, кто мой ближний. Здесь нельзя начать, всякое начало будет случайным, оно потонет в мире смысла. Он не имеет центра, он не дает принципа для выбора: все, что есть, могло бы и не быть, могло бы быть иным, если оно просто мыслимо, как содержательно-смысловая определенность. С точки зрения смысла возможны лишь бесконечность оценки и абсолютная неуспокоенность. С точки зрения отвлеченного содержания возможной ценности всякий предмет, как бы он ни был хорош, должен быть лучше, всякое воплощение с точки зрения смысла дурное и случайное ограничение. Нужна инициатива поступка по отношению к смыслу, и эта инициатива не может быть случайной. Ни одна смысловая в себе значимость не может быть категорической и нудительной, поскольку у меня есть мое алиби в бытии. Только признание моей единственной причастности с моего единственного места дает действительный центр исхождения поступка и делает не случайным начало, здесь существенно нужна инициатива поступка, моя активность становится существенной, долженствующей активностью.

Но возможна неинкарнированная мысль, неинкарнированное действие, не-инкарнированная случайная жизнь, как пустая возможность; жизнь на молчаливой <?> основе своего алиби в бытии — отпадает в безразличное, ни в чем не укорененное бытие. Всякая мысль, не соотнесенная со мною, как долженствующе единственным, есть только пассивная возможность, она могла бы и не быть, могла бы быть другой, нет нудительности, незаменимости ее бытия в моем сознании; случаен и эмоционально-волевой тон такой не инкарнированной в ответственности мысли, только отнесение в единый и единственный контекст бытия-события через действительное признание моей действительной участности в нем создает из нее мой ответственный поступок. И таким поступ-

ком должно быть все во мне, каждое мое движение, жест, переживание, мысль, чувство — все это единственно во мне — единственном участнике единственного бытия-события — только при этом условии я действительно живу, не отрываю себя от онтологических корней действительного бытия. Я — в мире безысходной действительности, а не случайной возможности.

Ответственность возможна не за смысл в себе, а за его единственное утверждение-неутверждение. Ведь можно пройти мимо смысла, и можно безответственно провести смысл мимо бытия.

Отвлеченно смысловая сторона, не соотнесенная с безысходно-действительной единственностью — проективна; это какой-то черновик возможного свершения, документ без подписи, никого и ни к чему не обязывающий. Бытие, отрешенное от единственного эмоционально-волевого центра ответственности — черновой набросок, непризнанный возможный вариант единственного бытия; только через ответственную причастность единственного поступка можно выйти из бесконечных черновых вариантов, переписать свою жизнь набело раз и навсегда.

Категория переживания действительного мира-бытия — как события — есть категория единственности, переживать предмет — значит иметь его, как действительную единственность, но эта единственность предмета и мира предполагает соотнесение с моею единственностью. Все общее и смысловое обретает свою тяжесть и нудительность тоже только в соотнесении с действительной единственностью.

Участное мышление и есть эмоционально-волевое понимание бытия как события в конкретной единственности — на основе не-алиби в бытии — т. е. поступающее мышление, т. е. отнесенное к себе как к единственному ответственно-поступающему мышление.

Но здесь возникает ряд конфликтов с теоретическим мышлением и миром теоретического мышления. Действительное бытие-событие, данное-заданное в эмоционально-волевых тонах, соотнесенное с единственным центром ответственности — в своем событийном, единственно важном, тяжелом, нудительном смысле, в своей правде определяется не само по себе, а именно в соотнесении с моей долженствующей единственностью, нудительно действительный лик события определяется с моего и для меня единственного места. Но ведь отсюда следует, что сколько индивидуальных центров ответственности, единственных участных субъектов, а их бесконечное множество, столько разных миров события, если лик события определяется с единственного места участного,

то столько разных ликов, сколько разных единственных мест, но где же один единственный и единый лик? Поскольку мое отношение существенно для мира, действителен в нем его эмоционально-волевой ценностно-признанный смысл, то для меня эта признанная ценность, эмоционально-волевая картина мира одна, для другого другая. Или приходится признать своеобразной ценностью сомнение? Да, мы признаем такой ценностью сомнение[52*], именно оно лежит в основе нашей действенно поступающей жизни, при этом нисколько не вступая в противоречие с теоретическим познанием. Эта ценность сомнения нисколько не противоречит единой и единственной правде, именно она, эта единая и единственная правда мира, его требует. Именно она требует, чтобы я реализовал сполна свою единственную причастность бытию с моего единственного места. Единство целого обусловливают <?> единственные и ни в чем не повторимые роли всех участников. Множество неповторимо ценных личных миров разрушило бы бытие, как содержательно определенное, готовое и застывшее, но оно именно впервые создает единое событие. Событие, как себе равное, единое могло бы прочесть post factum безучастное, не заинтересованное в нем сознание, но и тут для него осталась бы недоступной самая событийность бытия, для действительного участника свершающегося события все стягивается к предстоящему единственному действию его, в его совершенно непредопределенном, конкретном единственном и нудительном долженствовании. Дело в том, что между ценностными картинами мира каждого участника нет и не должно быть противоречия и из сознания <?> и просто с единственного места каждого участника. Правда события не есть тожественно себе равная содержательная истина, а правая единственная позиция каждого участника, правда его конкретного действительного долженствования. Простой пример пояснит сказанное. Я люблю другого, но не могу любить себя[53*], другой любит меня, но себя не любит; каждый прав на своем месте и не субъективно, а ответственно прав. С моего единственного места только я-для-себя я, а все другие — другие для меня (в эмоционально-волевом смысле этого слова). Ведь поступок мой (и чувство — как поступок) ориентируется именно на том, что обусловлено единственностью и неповторимостью моего места. Другой именно на своем месте в моем эмоционально-волевом участном сознании, поскольку я его люблю как другого, а не как себя. Любовь другого ко мне эмоционально совершенно иначе звучит для меня — в моем личностном контексте, чем эта же любовь ко мне для него самого, и к совершенно другому обязывает меня и

его. Но, конечно, здесь нет противоречия. Оно могло бы возникнуть для какого-то третьего, не-инкарнированного[54*] безучастного сознания. Для <такого> сознания были бы себе равные самоценности — люди, а не я и другой, принципиально иначе ценностно звучащие.

Не может возникнуть и противоречие между единственными и утвержденными ценностными контекстами. Что значит утвержденный контекст ценностей: совокупность ценностей, ценных не для того или иного индивидуума, в ту или иную эпоху, а для всего исторического человечества. Но я единственный должен стать в определенное эмоционально-волевое отношение к историческому человечеству, я должен утвердить его как действительно ценное для меня, этим самым станет для меня ценным и все для него ценное. Что значит утверждение, что историческое человечество признает в своей истории или своей культуре то или иное ценностью — пустая содержательная возможность, не более. Что мне до того, что в бытии есть *а*, которому ценно *в*; другое дело, когда я единственно причастен единственному бытию эмоционально-волевым, утвержденным образом. Поскольку я утверждаю свое единственное место <в> едином бытии исторического человечества, поскольку я не-алиби его, стал к нему в активное эмоционально-волевое отношение, я становлюсь в эмоционально-волевое отношение к признаваемым им ценностям. Конечно, когда мы говорим о ценностях исторического человечества, мы интонируем эти слова, мы не можем отвлечься от определенного эмоционально-волевого отношения к ним, они не покрываются для нас своим содержательным смыслом, они соотносятся с единственным участником и загораются светом действительной ценности. С моего единственного места открыт подход ко всему единственному миру, и для меня только с него. Как развоплощенный дух я теряю мое должное нудительное отношение к миру, теряю действительность мира. Нет человека вообще, есть я, есть определенный конкретный другой: мой близкий, мой современник (социальное человечество), прошлое и будущее действительных наличных <?> людей (действительного исторического человечества). Все это суть ценностные моменты бытия, индивидуально значимые и не обобщающие единственное бытие, открывающиеся <?> для меня с моего единственного места, как основы моего не-алиби в бытии. А совокупность общего познания определяет человека вообще (как homo sapiens), то, например, что он смертен, обретает ценностный смысл лишь с моего единственного места, поскольку я, близкий, все историческое человечество умирают; и, конечно, ценностный

эмоционально-волевой смысл моей смерти, смерти другого, близкого, факт смерти всякого действительного человека глубоко различны в каждом случае, ибо все это разные моменты единственного события-бытия[46]. Для развоплощенного безучастного субъекта могут быть все смерти равны. Но никто не живет в мире, где все люди ценностно равно смертны (нужно помнить, что жить из себя, со своего единственного места, отнюдь еще не значит жить только собою, только со своего единственного места возможно именно жертвовать — моя ответственная центральность может быть жертвенною центральностью).

Себе равной, общезначимой признанной ценности нет, ибо ее признанная значимость обусловлена не содержанием, отвлеченно взятым, а в соотнесении его с единственным местом участника, но с этого единственного места могут быть признаны все ценности и всякий другой человек со всеми своими ценностями, но они должны быть признаны, простое теоретическое установление факта, что кто-то признает какие-то ценности, ни к чему не обязывает и не выводит из пределов бытия-данности, пустой возможности, пока я не утвердил своей единственной причастности этому бытию.

Теоретическое познание предмета, самого по себе существующего, независимо от его действительного положения в единственном мире с единственного места участника, совершенно оправданно, но это не есть последнее познание, а лишь служебный технический момент его. Мое отвлечение от своего единственного места, мое как бы развоплощение само есть ответственный акт, осуществляемый с моего единственного места, и все полученное этим путем содержательное познание — возможная себе равная данность бытия — должно быть инкарнировано мною, переведено на язык участного мышления, должно подпасть вопросу, к чему меня-единственного, с моего единственного места обязывает данное знание, т. е. оно должно быть соотнесено с моею единственностью на основе не-алиби моего в бытии в эмоционально волевом тоне, знание содержания предмета в себе становится знанием его для меня, становится ответственно обязующим меня узнанием. Отвлечение от себя — технический прием, оправдывающий себя уже с моего единственного места, где я-знающий становлюсь ответственным и долженствующим за своё узнание. Весь бесконечный контекст возможного человеческого теоретического познания-науки должен стать ответственно узнанным для моей причастной единственности, и это нисколько не понижает и не искажает его автономной истины, но

восполняет ее до нудительно значимой правды. Менее всего подобное превращение знания в узнание есть немедленное использование его, как технического момента, для удовлетворения какой-нибудь практической жизненной нужды; повторяем, жить из себя не значит жить для себя, а значит быть из себя ответственно участным, утверждать свое нудительное действительное не-алиби в бытии. Жизнь из себя <со> своего единственного места видит, знает бесконечные знания <?>, но не теряет себя в них безответственно, а потому и они не теряют для нее своей нудительной действительности.

Не совпадает с нашей точки зрения причастность бытию-событию мира в его целом с безответственным самоотданием бытию, одержанием бытием, здесь односторонне выдвигается лишь пассивный момент участности и понижается активность заданная. К этому одержанию бытием (односторонняя причастность) в значительной степени сводится пафос философии Ницше[55*], доводя ее до абсурда современного дионисийства[47]. Переживаемый факт действительной причастности здесь обедняется тем, что утвержденное бытие завладевает утвердившим, вживание в действительное участное бытие приводит к потере себя в нем (нельзя быть самозванцем), к отказу от своей долженствующей единственности.

Участное, инкарнированное сознание может представиться узким, ограниченно субъективным только тогда, когда оно противопоставлено сознанию культуры, как самодовлеющему. Представлено как бы два ценностных контекста, две жизни: жизнь всего бесконечного мира в его целом, могущем быть только объективно познанным, и моя маленькая личная жизнь. Субъектом первой является мир, как целое, субъект второй — случайный единичный субъект. Однако, ведь это не математическое количественное противопоставление: бесконечно большого мира и очень маленького человека, одной единицы и бесконечного множества единиц-существ. Конечно, можно проводить со стороны общезначимой <?> теории <?> это противопоставление мира и отдельного человека, но не в этом его действительный смысл. Маленький и большой здесь не теоретические категории, а чисто ценностные. И должно спросить, в каком сознании осуществляется это ценностное сопоставление, чтобы быть нудительным и действительно значимым? Только в участном сознании. Пафос моей маленькой жизни и бесконечного мира — пафос моего участного не-алиби в бытии, это есть ответственное расширение контекста действительно признанных ценностей с моего единственного места. Посколь-

ку же я отвлечен от этого единственного места, совершается раскол между возможным бесконечным миром познания и маленьким мирком мною признанных ценностей. Только изнутри этого маленького, но нудительно действительного мира должно происходить это расширение, в принципе бесконечное, но не путем разобщения и противопоставления, тогда совершенно ничтожный мир действительности будет со всех сторон омываться волнами бесконечной пустой возможности, для этой возможности неизбежен раскол моей маленькой действительности; разнузданная игра пустой объективности способна <?> лишь потерять всю наличную безысходно-нудительную действительность, она сама придает лишь возможную ценность <?> бесконечным возможностям. Тогда рождается бесконечность познания: вместо того чтобы приобщать все теоретическое возможное познание мира (даже факт, только теоретически познанный, как факт есть пустая возможность, но весь смысл <?> познавательного <?> суждения именно в том, что оно обыкновенно не остается теоретическим суждением, а действительно приобщается единственному бытию, здесь трудно всякое отвлечение от своей действительной причастности) действительной из себя жизни, как ответственное узнание, мы пытаемся свою действительную жизнь приобщать возможному теоретическому контексту, или признавая в ней существенными лишь общие ее моменты, или осмысляя ее как маленький клочок пространства и времени большого пространственного и временного целого, или давая ей символическое истолкование.

Во всех этих случаях ее живая нудительная и безысходная единственность разбавляется водой только мыслимой пустой возможности. Любимая <?> плоть <?> объявляется значимой лишь как момент бесконечной материи, нам безразличной, или экземпляр homo sapiens, представитель своей этики, воплощение отвлеченного начала вечной женственности; всюду действительно значимое оказывается моментом возможного; моя жизнь — как жизнь человека вообще, а эта последняя — как одно из проявлений жизни мира. Но все эти бесконечные контексты ценностей ни в чем не укоренены, только возможны во мне независимо от бытия объективного и общезначимого. Но достаточно нам ответственно инкарнировать самый этот акт нашего мышления до конца, подписаться под ним, и мы окажемся действительно причастными бытию-событию <1 нрзб.> изнутри него с нашего единственного места.

Между тем как действительный поступок мой, на основе моего не-алиби в бытии, и поступок-мысль, и поступок-чувство, и по-

ступок-дело действительно придвинуты к последним краям бытия-события, ориентированы в нем, как едином и единственном целом, как бы ни была содержательна мысль и конкретно-индивидуален поступок, в своем малом, н о д е й с т в и т е л ь н о м они причастны бесконечному целому. И это отнюдь не значит, что я должен мыслить себе поступок, это целое, как содержательную определенность, это не возможно и не нужно. Левая рука может не знать, что делает правая[48], а эта правая совершает правду. И не в том смысле, в котором говорит Гете: «во всем том, что мы правильно производим, мы должны видеть подобие всего, что может быть правильно создано»[49]. Здесь один из случаев символического истолкования при параллелизме миров[56*], привносящий момент ритуальности в конкретно-реальный поступок.

Ориентировать поступок в целом единственного бытия-события вовсе не значит — перевести его на язык высших ценностей, только представлением или отображением которых оказывается то конкретное реальное участное событие, в котором непосредственно ориентируется поступок. Я причастен событию персонально и также всякий предмет и лицо, с которыми я имею дело в моей единственной жизни, персонально причастны. Я могу совершать политический акт и религиозный обряд, как представитель, но это уже специальное действие, которое предполагает факт действительного уполномочения меня, но и здесь я не отрекаюсь окончательно от своей персональной ответственности, но самое мое представительство и уполномоченность ее учитывают. Молчаливой предпосылкой ритуализма жизни является вовсе не смирение, а гордость. Нужно смириться до персональной участности и ответственности. Пытаясь понимать всю свою жизнь как скрытое представительство[50], а каждый свой акт, как ритуальный — мы становимся самозванцами.

Всякое представительство не отменяет, а лишь специализует мою персональную ответственность. Действительное признание-утверждение целого, которому я буду представительствовать, есть мой персонально ответственный акт. Поскольку он выпадает, и я остаюсь только специально ответственным, я становлюсь одержимым, а мои поступки, оторванные от онтологических корней персональной причастности — становятся случайными по отношению к последнему единственному единству, в котором не укоренены, как не укоренена для меня и та область, которая специализирует мой поступок. Такой отрыв от единственного контекста, потеря при специализации единственной персональной участности особенно часто имеет место при политической ответственности. К той

же потере единственного единства приводит и попытка видеть в каждом другом, в каждом предмете данного поступка не конкретную единственность, персонально причастную бытию, а представителя некоего большого целого. Этим не повышается ответственность и онтологическая неслучайность моего поступка, а улегчается и некоторым образом дереализуется: поступок неоправданно горд, и это приводит только к тому, что действительная конкретность нудительно-действительной единственности начинает разлагаться отвлеченно-смысловой возможностью. На первом плане для укоренения поступка должна находиться персональная причастность единственного бытия и единственного предмета, ибо если ты и представительствуешь большое целое, то прежде всего персонально; и само это большое целое сложено не из общих, а конкретно-индивидуальных моментов.

Нудительно-конкретно-реальная значимость действия в данном единственном контексте (каким бы он ни был), момент действительности в нем, и есть его ориентация в действительном единственном бытии в его целом.

Мир, в котором ориентируется поступок на основе своей единственной причастности бытию — таков предмет нравственной философии. Но ведь поступок не знает его, как некоторую содержательную определенность, он имеет дело лишь с одним единственным лицом и предметом, причем они даны ему в индивидуальных эмоционально-волевых тонах. Это мир собственных имен, этих предметов и определенных хронологических дат жизни. Подробное <?> описание мира единственной жизни-поступка изнутри поступка на основе его не-алиби в бытии было бы самоотчетом-исповедью, индивидуальным и единственным. Но эти конкретно-индивидуальные, неповторимые миры действительно поступающих сознаний, из которых, как из действительных реальных слагаемых, слагается и единое-единственное бытие-событие, имеют общие моменты, не в смысле общих понятий, или законов, а в смысле общих моментов их конкретных архитектоник. Эту архитектонику действительного мира поступка и должна описать нравственная философия, не отвлеченную схему, а конкретный план мира единого и единственного поступка, основные конкретные моменты его построения и их взаимное расположение. Эти моменты: я-для-себя, другой-для-меня и я-для-другого; все ценности действительной жизни и культуры расположены вокруг этих основных архитектонических точек действительного мира поступка: научные ценности, эстетические, политические (включая и этические и социальные) и наконец, религиозные. Все про-

5 Зак. 236

странственно-временные и содержательно-смысловые ценности и отношения стягиваются к этим эмоционально-волевым центральным моментам: я, другой и я для другого. Первая часть нашего исследования будет посвящена рассмотрению именно основных моментов архитектоники действительного мира, не мыслимого, а переживаемого. Следующая будет посвящена эстетической деятельности, как поступку, не изнутри ее продукта, а с точки зрения автора, как ответственно причастного жизненной <?> деятельности — этике художественного творчества. Третий — этике политики и последний — религии. Архитектоника этого мира напоминает архитектонику мира Данте и средневековых мистерий (в мистерии и в трагедии[57*] действие также придвинуто к последним границам бытия).

Современный кризис в основе своей есть кризис современного поступка. Образовалась бездна между мотивом поступка и его продуктом. Но вследствие этого завял и продукт, оторванный от онтологических корней. Деньги могут стать мотивом поступка, построяющего нравственную систему. Экономический материализм прав по отношению к настоящему моменту, но не потому, что мотивы поступка проникли во внутрь продукта, а скорее наоборот, продукт в своей значимости ограждается от поступка в его действительной мотивации. Но уже не изнутри продукта можно исправить дело, здесь не пробиться к поступку, а изнутри самого поступка. Теоретический и эстетический миры отпущены на волю, но изнутри этих миров нельзя их связать и приобщить к последнему единству, инкарнировать их. Вследствие того, что теория оторвалась от поступка и развивается по своему внутреннему имманентному закону, поступок, отпустивший от себя теорию, сам начинает деградировать. Все силы ответственного свершения уходят в автономную область культуры, и отрешенный от них поступок ниспадает на ступень элементарной биологической и экономической мотивировки, теряет все свои идеальные моменты: это-то и есть состояние цивилизации[51]. Все богатство культуры отдается на услужение биологического акта. Теория оставляет поступок в тупом бытии, высасывает из него все моменты идеальности в свою автономную замкнутую область, обедняет поступок. Отсюда пафос толстовства и всякого культурного нигилизма[52,58*]. При таком положении может казаться, что за вычетом смысловых моментов объективной культуры остается голая биологическая субъективность, акт-потребность. Отсюда и кажется, что только как поэт, как ученый я объективен и духовен, т. е. только изнутри созданного мною продукта; изнутри этих объектов и должна

строиться моя духовная биография; за вычетом этого остается субъективный акт; все объективно значимое в поступке входит в ту область культуры, куда относится созданный поступком объект. Чрезвычайная сложность продукта и элементарная простота мотива. Мы вызвали призрак объективной культуры, который не умеем заклясть. Отсюда критика Шпенглера[53]. Отсюда его метафизические мемуары[59*] и подстановка истории между действующим <?> и его значимым поступком. В основе поступка лежит приобщенность к единственному единству, ответственное не растворяется в специальном (политика), в противном случае мы имеем не поступок, а техническое действие. Но такой поступок не должен противопоставлять себя теории и мысли, но включать их в себя как необходимые моменты, полностью ответственные. У Шпенглера это не имеет места. Он противопоставил поступок теории и, чтобы не очутиться в пустоте, подставляет историю. Если мы возьмем современный поступок оторванно от замкнувшейся в себе теории, то получим биологический или технический акт. История не спасает его, ибо он не укоренен в последнем единственном единстве.

Жизнь может быть осознана только в конкретной ответственности. Философия жизни может быть только нравственной философией. Можно осознать жизнь только как событие, а не как бытие-данность. Отпавшая от ответственности жизнь не может иметь философии: она принципиально случайна и неукоренена.

Ч. I.

Мир, где действительно протекает, свершается поступок, — единый и единственный мир, конкретно переживаемый: видимый, слышимый, осязаемый и мыслимый, весь проникнутый эмоционально-волевыми тонами утвержденной ценностной значимости. Единую единственность этого мира, не содержательно-смысловую, а эмоционально-волевую, тяжелую и нудительную, гарантирует действительности признание моей единственной причастности, моего не-алиби в нем. Эта утвержденная причастность моя создает конкретное долженствование — реализовать свою единственность, как незаменимую во всем единственность бытия, по отношению ко всякому моменту этого бытия, а значит превращает каждое проявление мое: чувство, желание, настроение, мысль — в активно-ответственный поступок мой.

[60*]Этот мир дан мне с моего единственного места как конкретный и единственный. Для моего участного поступающего сознания

[illegible]

здесь стилистически [illegible] единствен-
единство различных отвлеченных точек зрения планов и пространства
времени определяется единым в сущности тоном и смыслом. [illegible]
надо, ведь, [illegible], поздно, [illegible], уже, верно, [illegible], даже, [illegible]

— он, как архитектоническое целое, расположен вокруг меня как единственного центра исхождения моего поступка: он находится мною, поскольку я исхожу из себя в моем поступке-видении, поступке-мысли, поступке-деле. В соотнесении с моим единственным местом активного исхождения в мире все мыслимые пространственные и временные отношения приобретают ценностный центр, слагаются вокруг него в некоторое устойчивое конкретное архитектоническое целое — возможное единство становится действительной единственностью. Мое активное единственное место не является только отвлеченно геометрическим центром, но ответственным эмоционально-волевым, конкретным центром конкретного многообразия бытия мира, в котором пространственный и временной момент — действительное единственное место и действительный неповторимый исторический день и час свершения — необходимый, но не исчерпывающий момент действительной для меня центральности. Он не имманентен <?>, здесь стягиваются в конкретно-единственное единство различные с отвлеченной точки зрения планы: и пространственно-временная определенность и эмоционально-волевые тона и смыслы. Высоко, над, под, наконец, поздно, еще, уже, нужно, должно, дальше, ближе и т. д. приобретают не содержательно-смысловой — только возможный и мыслимый, — но действительный, переживаемый, тяжелый, нудительный, конкретно-определенный смысл с единственного места моей причастности бытию-событию. Эта действительная моя причастность с конкретно-единственной точки бытия создает реальную тяжесть времени и наглядно осязательную ценность пространства, делает тяжелыми, не случайными, значимыми все границы — мир как действительно и ответственно переживаемое единое и единственное целое.

Если я отвлекусь от этого центра исхождения моей единственной причастности бытию, притом не только от содержательной определенности ее (определенности пространственно-временной и т. п.), но и от эмоционально-волевой действительной утвержденности ее, неизбежно разложится конкретная единственность и нудительная действительность мира, он распадется на абстрактно-общие, только возможные моменты и отношения, могущие быть сведенными к такому же только возможному, абстрактно-общему единству. Конкретная архитектоника переживаемого мира заменится не-временным и не-пространственным и не-ценностным систематическим единством абстрактно-общих моментов. Каждый момент этого единства внутри системы логически необходим, но сама она в целом только относительно возможна; только в соотне-

сении со мной — активно мыслящим, как поступок моего ответственного мышления, она приобщается действительной архитектонике переживаемого мира, как момент его, укореняется в действительной ценностно значимой единственности его. Все отвлеченно-общее не есть непосредственно момент переживаемого действительного мира, как этот человек, это небо, это дерево, а косвенно, как содержательно-смысловая сторона (вечная в своей смысловой значимости, а не действительности и действительной переживаемости) этой действительной единственной мысли, этой действительной книги; только так она жива и причастна, а не в себе в своем смысловом самодовлении. Но ведь смысл вечен, а эта действительность сознания и действительность книги преходящи? Но вечность смысла, помимо его реализации, есть возможная неценная вечность, н е з н а ч и м а я. Ведь если бы эта в себе вечность смысла была действительно ценностно значимой, был бы излишен и не нужен акт ее воплощения, ее мышления, ее действительного осуществления поступающим мышлением, только в соотнесении с ним вечность смысла становится действительно ценной — значимой. Только в соотнесении с действительностью становится вечный смысл движущей ценностью поступающего мышления, как момент его: ценностная вечность этой мысли, этой книги. Но и здесь ценностный свет заемный; нудительно ценна в последней инстанции действительная вечность самой конкретной действительности в ее целом: этого человека, этих людей и их мира со всеми действительными моментами его; отсюда загорается ценностным светом и вечный смысл действительно осуществленной мысли.

Все взятое независимо, безотносительно к единственному ценностному центру исходящей ответственности поступка, деконкретизуется и дереализуется, теряет ценностный вес, эмоционально-волевую нудительность, становится пустой абстрактно-общей возможностью*.

С единственного места моей причастности бытию единые время и пространство индивидуализуются, приобщаются, как моменты ценностной конкретной единственности. С точки зрения теоретической пространство и время моей жизни — ничтожные (отвлеченно-количественно; но участное мышление обычно влагает сюда ценностный тон) отрезки единого времени и пространства, и, конечно, только это гарантирует смысловую однозначность

* Художественное время и пространство.

их определений в суждениях; но изнутри моей причастной жизни эти отрезки получают единый ценностный центр, что и превращает действительное время и пространство в единственную, хотя и открытую индивидуальность. Математическое время и пространство гарантируют возможное смысловое единство возможных суждений (для действительного суждения нужна действительная эмоционально-волевая заинтересованность), а моя действительная причастность им с моего единственного места — их безысходно-нудительную действительность и их ценностную единственность, как бы наливает их плотью и кровью[61*]; изнутри ее и по отношению к ней все математически возможное время и пространство (возможное бесконечное прошлое и будущее) ценностно уплотняется; из моей единственности как бы расходятся лучи, которые, проходя через время, утверждают человечество истории, просквожают светом ценности все возможное время, самую временность, как таковую, ибо я действительно причастен ей. Такие временно-пространственные определения, как бесконечность, вечность, безграничность, вневременные и внепространственные — идеальность и под. определения, которыми пестрит наше эмоционально-волевое участное мышление в жизни, в философии, в религии, в искусстве, в их *действительном* употреблении отнюдь не являются чистыми теоретическими (математическими) понятиями, но живы в мышлении моментами ценностного смысла, который им присущ, загораются ценностным светом в соотнесении с моей причастной единственностью.

Считаем нужным напомнить: жить из себя, исходить из себя в своих поступках вовсе не значит еще — жить и поступать для себя. Центральность моей единственной причастности бытию в архитектонике переживаемого мира вовсе не есть центральность положительной <?> ценности, для которой все остальное в мире лишь служебное начало. Я-для-себя — центр исхождения поступка и активности утверждения и признания всякой ценности, ибо это единственная точка, где я ответственно причастен единственному бытию, — оперативный штаб, ставка главнокомандующего моими возможностями и моим долженствованием в событии бытия, только с моего единственного места я могу быть активен и должен быть активен. Моя утвержденная причастность бытию не только пассивна (радость бытия), но прежде всего активна (долженствование реализовать мое единственное место)[62*]. Это не высшая жизненная ценность, которая систематически обосновывает все остальные жизненные ценности для меня, как относительные, ею обусловленные; мы не имеем в виду построить систе-

му ценностей, логически единую, с основной ценностью — моей причастностью бытию — во главе, идеальную систему возможных различных ценностей, не имеем в виду и теоретической транскрипции действительно исторически признаваемых человеком ценностей с целью установить между ними логические отношения подчинения, соподчинения и др., т. е. систематизировать их[63*]. Не систему идеальную и не систематически-инвентарный перечень ценностей, где чистые понятия (содержательно себе тожественные) связаны логической соотносительностью, собираемся мы дать, а изображение, описание действительной конкретной архитектоники ценностного переживания мира, не с аналитическим основоположением во главе, а с действительно конкретным центром (и пространственным и временным) исхождения действительных оценок, утверждений, поступков, где члены суть действительно реальные предметы, связанные конкретными событийными отношениями (здесь логические отношения являются лишь моментом рядом с конкретно пространственным и временным и эмоционально-волевым) в единственном событии бытия.

[64*]Чтобы дать предварительное понятие о возможности такой конкретной ценностной архитектоники, где моменты — реальные предметы, находящиеся в реальном архитектоническом взаимоотношении и располагающиеся вокруг некоторого конкретного ценностного центра, мы дадим здесь анализ мира эстетического вйдения — мира искусства, который своею конкретностью и проникнутостью эмоционально-волевым тоном из всех культурно-отвлеченных <?> миров (в их изоляции) ближе к единому и единственному миру поступка. Он и поможет нам подойти к пониманию архитектонического строения действительного мира-события.

Единство мира эстетического вйдения не есть смысловое-систематическое, но конкретно-архитектоническое единство, он расположен вокруг конкретного ценностного центра, который и мыслится и видится и любится. Этим центром является человек, все в этом мире приобретает значение, смысл и ценность лишь в соотнесении с человеком, как человеческое. Все возможное бытие и весь возможный смысл располагаются вокруг человека, как центра и единственной ценности; все — и здесь эстетическое вйдение не знает границ — должно быть соотнесено с человеком, стать человеческим. Это не значит, однако, что именно герой произведения должен быть представлен как содержательно-положительная ценность, в смысле придания ему определенного положительного ценностного эпитета: «хороший, красивый» и под., эти эпитеты могут быть все сплошь отрицательными, он может быть

плох, жалок, во всех отношениях побежден и превзойден, но к нему приковано мое заинтересованное внимание в эстетическом ви́дении, вокруг него — дурно́го, как вокруг все же единственного ценностного центра располагается все во всех отношениях содержательно лучшее. Человек здесь вовсе не по хорошу мил, а по милу хорош. В этом вся специфика эстетического ви́дения. Весь ценностный топос, вся архитектоника ви́дения были бы иными, если бы ценностным центром был не он. Если я созерцаю картину гибели и совершенно оправданного позора единственно любимого мною человека — эта картина будет совершенно иной, чем в том случае, когда погибающий для меня ценностно безразличен[65*]. И не потому вовсе, что я буду стараться оправдать его вопреки смыслу и справедливости, все это может быть исключено, картина может быть содержательно справедливой и реалистичной, и все же картина будет иная, иная по своему существенному топосу, по ценностно-конкретному расположению частей и деталей, по всей своей архитектонике, я буду видеть иные ценностные черты и иные моменты, и иное расположение их, ибо конкретный центр моего ви́дения и оформления картины будет иным. Это не будет пристрастное субъективное искажение ви́дения, ибо архитектоника видения не касается содержательно-смысловой стороны. Содержательно-смысловая сторона события, отвлеченно взятая, равна себе и тожественна при разных конкретных ценностных центрах (включая сюда и смысловую оценку с точки зрения той или иной содержательно определенной ценности: добра, красоты, истины), но эта содержательно-смысловая себе равная сторона сама только момент всей конкретной архитектоники в ее целом, и положение этого отвлеченного момента различно при различных ценностных центрах ви́дения. Ведь один и тот же с содержательно-смысловой точки зрения предмет, созерцаемый с разных точек единственного пространства несколькими людьми, занимает разные места и иначе дан в конкретном архитектоническом целом поля видения этих разных людей, его наблюдающих, причем смысловая тожественность его входит как момент в конкретное ви́дение, она лишь обрастает индивидуализированными и конкретными чертами. Но при созерцании события отвлеченно пространственное положение есть лишь момент единой эмоционально-волевой позиции участника события. Так и содержательно тожественная оценка одного и того же лица (он — плох) может иметь разные действительные интонации, в зависимости от действительного конкретного ценностного центра в данных обстоятельствах: люблю ли его действительно, или мне дорога та конкретная ценность,

по отношению к которой он не состоятелен, а он безразличен; это различие, конечно, не может быть отвлеченно выражено в виде определенной субординации ценностей, это конкретное, архитектоническое взаимоотношение. Нельзя подменять ценностную архитектонику системою логических отношений (субординацией) ценностей, истолковывая различия в интонации следующим систематическим образом (в суждении: он — плох): в первом случае высшей ценностью является человек, а подчиненной — добро, а во втором обратно. Таких отношений между отвлеченно-идеальным понятием и действительным конкретным предметом не может быть, отвлечься же в человеке от его конкретной действительности, оставив смысловой остов (homo sapiens), тоже нельзя. Отвлеченно-смысловая оценка может быть инкарнирована только в конкретном едином обстоянии, где есть место и действительной интонации, в обстоянии в его целом, определяемом действительным конкретным ценностным центром. Искаженная же и дурная пристрастная субъективность будет иметь место лишь там, где в эту конкретную архитектонику ви́дения будет введен содержательно-смысловой момент с содержательно же смысловой точки зрения ложный и неверный, что связано и с искажением и перестройкой всей архитектоники в целом. Но это не принципиальный случай.

Итак, ценностным центром событийной архитектоники эстетического ви́дения является человек, не как содержательное себе тожественное нечто, а как любовно утвержденная конкретная действительность. При этом эстетическое ви́дение отнюдь не отвлекается от возможных точек зрения ценностей, не стирает границу между добром — злом, красотой — безобразием, истиной — ложью; все эти различения знает <и> находит эстетическое ви́дение внутри созерцаемого мира, но все эти различения не выносятся над ним, как последние критерии, принцип рассмотрения и оформления видимого, они остаются внутри его, как моменты архитектоники и все равно объемлются всеприемлющим любовным утверждением человека. Эстетическое ви́дение знает, конечно, и «избирающие принципы», но все они архитектонически подчинены верховному ценностному центру созерцания — человеку.

[66]*В этом смысле* можно говорить об объективной эстетической любви, не придавая только этому слову пассивного психологического значения, как о принципе эстетического ви́дения. Цен-

* Предвосхищающее отношение автора к герою — бескорыстная заинтересованность.

ностное многообразие бытия, как человеческого (соотнесенного с человеком), может быть дано только любовному созерцанию, только любовь может удержать и закрепить это много- и разнообразие, не растеряв и не рассеяв его, не оставив только голый остов основных линий и смысловых моментов. Только бескорыстная любовь по принципу «не по хорошу мил, а по милу хорош», только любовно заинтересованное внимание может развить достаточно напряженную силу, чтобы охватить и удержать конкретное многообразие бытия, не обеднив и не схематизировав его. Равнодушная или неприязненная реакция есть всегда обедняющая и разлагающая предмет реакция: пройти мимо предмета во всем его многообразии, игнорировать или преодолеть его. Сама биологическая функция равнодушия есть освобождение нас от многообразия бытия, отвлечение от практически не существенного для нас, как бы экономия, сбережение нас от рассеяния в многообразии. Такова же и функция забвения.

Безлюбость, равнодушие никогда не разовьют достаточно сил, чтобы напряженно замедлить над предметом, закрепить, вылепить каждую мельчайшую подробность и деталь его. Только любовь может быть эстетически продуктивной, только в соотнесении с любимым возможна полнота многообразия.

По отношению к ценностному центру (конкретному человеку) мира эстетического видения не должно различать форму и содержание, человек и формальный и содержательный принцип вúдения, в их единстве и взаимопроникновении. Только по отношению к отвлеченно-содержательным категориям возможно это различение. Все отвлеченно-формальные и содержательные моменты становятся конкретными моментами архитектоники только в соотнесении с конкретной ценностью с м е р т н о г о человека. Все пространственные и временные отношения соотносятся только с ним и только по отношению к нему обретают ценностный смысл: высоко, далеко, над, под, бездна, беспредельность — все отражают жизнь и напряжение смертного человека, конечно, не в отвлеченно-математическом значении их, а в эмоционально-волевом ценностном смысле.

Только ценность смертного человека дает масштабы для пространственного и временного ряда: пространство уплотняется, как возможный кругозор смертного человека, его возможное окружение, а время имеет ценностный вес и тяжесть, как течение жизни смертного человека, причем и содержательную временную определенность, и формальную тяжесть, значимое течение ритма. Если бы человек не был смертен, эмоционально-волевой тон этого про-

текания, этого: раньше, позже, еще, когда, никогда, и формальных моментов ритма был бы иной. Уничтожим масштабы жизни смертного человека, погаснет ценность переживаемого — и ритма, и содержания. Конечно, дело здесь не в определенной математической длительности человеческой жизни (70 лет)[54], она может быть произвольно велика или мала, а только в том, что есть термины, границы жизни — рождение и смерть, — и только факт наличности этих терминов создает эмоционально-волевую окраску течения времени ограниченной жизни; и самая вечность имеет ценностный смысл лишь в соотнесении с детерминированной жизнью[68*].

Лучше всего мы можем пояснить <?> архитектоническое расположение мира эстетического видения вокруг ценностного центра — смертного человека, дав анализ (формально-содержательный) конкретной архитектоники какого-нибудь произведения. Остановимся на двух лирических произведениях Пушкина 30-го года: Разлука[55] и <1 или 2 нрзб.>[67*].

В этой лирической пьесе два действующих лица: лирический герой (объективированный автор) и она (Ризнич), а следовательно, два ценностных контекста, две конкретные точки для соотнесения к ним конкретных ценностных моментов бытия, при этом второй контекст, не теряя своей самостоятельности, ценностно объемлется первым (ценностно утверждается им); и оба этих контекста в свою очередь объемлются единым ценностно-утверждающим эстетическим контекстом автора-художника, находящегося вне архитектоники видения мира произведения (не автор-герой, член этой архитектоники), и созерцателя. Единственность места в бытии эстетического субъекта (автора, созерцателя), точка исхождения его эстетической активности — объективной любви к человеку — имеет только одно определение — вненаходимость всем моментам архитектонического единства мира <?> эстетического ви́дения, что и делает впервые возможным обнимать всю архитектонику и пространственную и временную ценностно единой утверждающей активностью. Эстетическое вживание — ви́дение героя, предмета изнутри — активно свершается с этого единственного вненаходимого места, и здесь же на нем свершается эстетическое приятие-утверждение и оформление материи вживания в единой архитектонике ви́дения. Вненаходимость субъекта и пространственная и временная и ценностная — не я предмет вживания и видения — впервые делает возможной эстетическую активность оформления.

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] 80-х [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Все конкретные моменты архитектоники стягиваются к двум ценностным центрам (герой и героиня) и равно объемлются утверждающей ценностной человеческой эстетической активностью в едином событии. Эти ценностные круги бытия и взаимно проникают друг друга и неслиянны — в этом единстве событийности. Проследим это архитектоническое расположение конкретных моментов бытия:

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой...

Берега отчизны лежат в ценностном пространственно-временном контексте жизни героини. Для нее отчизна, в ее эмоционально-волевом тоне возможный пространственный кругозор становится отчизной (в конкретно-ценностном смысле слова, в *полноте* смысла его), с ее единственностью соотнесено и событийно конкретизованное в «край чужой» пространство. И момент пространственного движения из чужбины в отчизну дан, событийно свершается в ее эмоционально-волевом тоне. Однако он конкретизован здесь одновременно и в контексте жизни автора, как событие в ценностном контексте его жизни: ты *покидала*. Для нее (в ее эмоционально-волевом тоне) она бы возвращалась <в> отчизну из чужбины, т. е. преобладал бы более положительный ценностный тон. Это с его единственного места в событии она «покидает» (т. е. разлучается с его <?> отчизной) единственное единство события его жизни, в его эмоционально-волевом тоне дан и конкретный архитектонический момент, выраженный эпитетом «дальной». Здесь событийно не существенно, что ей придется совершить длинный путь, а существенно, что она будет далеко от него, хотя «даль» имеет ценностный вес и в ее контексте. Здесь взаимопроникновение и единство события при ценностной неслиянности контекстов.

Это взаимопроникновение и ценностная неслиянность — единство события — еще отчетливее во второй половине строфы:

В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал над тобой.

И час и его эпитеты (незабвенный, печальный) и для него и для нее событийны, обретают вес в ее и в его временном ряду детерминированной смертной жизни. Но его эмоционально-волевой тон преобладает. В соотнесении с ним ценностно оплотневает этот временной момент, как ценностно заполненный разлукой час его единственной жизни.

В первой редакции и начало было дано в ценностном контексте героя:

Для берегов чужбины дальной
Ты покидала край родной.

Здесь чужбина (Италия) и родной край (Россия) даны в эмоционально-волевом тоне автора-героя. В соотнесении с ней то же пространство — в событии ее жизни — занимает противоположное место.

Мои хладеющие руки
Тебя старались удержать.

В ценностном контексте героя. Хладеющие руки старались удержать в своем пространственном окружении, в непосредственной близости к телу — единственному пространственному центру, тому конкретному центру, который осмысляет, ценностно уплотняет и отчизну, и чужбину, и даль, и близость, и прошлое, и краткость часа, и долготу плача, и вечность незабвения.

Томленья долгого разлуки
Мой стон молил не прерывать.

И здесь преобладает контекст автора. Здесь содержательны и ритмическая напряженность и некоторое ускорение темпа — напряженность смертной, детерминированной жизни; ценностное ускорение жизненного темпа в напряженной событийности.

Ты говорила: в час свиданья
Под небом вечно голубым...

Ее и его контекст в напряженном взаимопроникновении, просквоженные единством ценностного контекста смертного человечества: вечно голубое небо — в контексте каждой смертной жизни. Но здесь этот момент общечеловеческой событийности дан не непосредственно эстетическому субъекту (внеположному архитектонике мира произведения автору-созерцателю), а изнутри контекстов героев, т. е. входит как утвержденный ценностный момент в событие свидания. Свидание — сближение конкретных ценностных центров жизни (его и ее) в каком бы то ни было плане (земном, небесном, временном, невременном) — важнее <?> событийной близости в едином кругозоре, в одном окружении ценностном. Следующие две строфы углубленно конкретизуют свидание.

И там вдали, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где под скалами дремлют воды,

Уснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой,
Исчез и поцелуй свиданья...
Но жду его: он за тобой!

Первые три строки этих последних двух строф изображают событийные моменты общечеловеческого контекста ценностей (красота Италии), утвержденные в ценностном контексте героини (ее мир) и отсюда утвержденно входящие и в контекст героя. Это — окружение события ее единственной смерти и для нее и для него. Здесь возможное окружение ее жизни и будущего свидания стало действительным окружением ее смерти. Ценностно событийный смысл мира Италии для героя — мир, где ее уже нет, мир, ценностно освещенный ее уже-небытием в нем. Для нее — мир, где она могла бы быть. Все следующие строки даны в эмоционально-волевом тоне автора-героя, но в этом тоне их уже предвосхищается последняя строка: уверенность, что обещанное свидание все же будет, что не замкнут круг событийного взаимопроникновения их ценностных контекстов. Вечность ее бытия <?> нужна и будет изнутри его и ее единственной причастности. Эмоционально-волевой тон разлуки и несостоявшегося свидания здесь переходит в тон, подготовляя его, верного и неизбежного свидания там.

Таково распределение событийных моментов бытия вокруг двух ценностных центров. Один и тот же предмет (Италия), с точки зрения содержательно-смысловой, различен как событийный момент различных ценностных контекстов: для нее — родина, для него — чужбина, факт ее отбытия для нее — возвращение, для него — покидание и т. д. Единая и себе-тожественная Италия и отделяющая ее от России математически себе-равная даль — здесь вошли в единство события и живы в нем не своей содержательною тожественностью, а тем единственным местом, которое они занимают в единой архитектонике, расположенные вокруг единственных ценностных центров. Можно ли однако противополагать единую себе-тожественную Италию, как действительную и объективную, только случайной, субъективному переживанию Италии — родины, чужбины, Италию, где она теперь спит, <но> куда он, может быть, страстно стремится, бесплотной Италии, субъективно-индивидуально переживаемой? Такое противопоставление в корне не-правильно.

Событийное переживание Италии включает, как необходимый момент, ее действительное единство в едином и единственном бытии. Но оплотневает эта единая Италия, обрастает плотью и кровью лишь изнутри моей утвержденной причастности единственному бытию, моментом которого является и единственная Италия. Но этот событийный контекст единственной причастности не замкнут и не изолирован. Для событийного контекста автора-героя, где Италия — чужбина, понятен и утвержден и ценностный контекст, где Италия — родина (ее контекст). Через причастность героя бытию в единственном месте эта единая себетожественная Италия уплотнилась для него в чужбину и для него же в родину его возлюбленной, ибо она ценностно утверждена им, а следовательно и весь ее ценностно-событийный контекст, где Италия — родина. И все остальные возможные событийные оттенки единственной Италии, соотнесенной с конкретными ценностно утвержденными людьми — Италия человечества, входят в причастное сознание с его единственного места. Но она должна вступить в какое-нибудь событийное отношение к конкретно утвержденной ценности, чтобы стать моментом действительного сознания, хотя бы теоретического сознания, сознания географа. Здесь нет никакого релятивизма: правда бытия-события целиком вмещает в себя всю вневременную абсолютность теоретической истины. Единство мира — момент его конкретной единственности и необходимое условие нашей мысли со стороны ее содержания, т. е. мысли-суждения, но для действительной мысли-поступка мало одного единства.

Остановимся еще на некоторых особенностях архитектоники разбираемой лирической пьесы. Ценностный контекст героини утвержден и включен в контекст героя. Герой находится в точке настоящего единственного времени своей жизни, события разлуки и смерти любимой расположены в его единственном прошлом (переведены в план воспоминания) и через настоящее нуждаются в заполненном будущем, хотят событийной вечности, это уплотняет и делает значимыми все временные границы и отношения — причастное переживание времени события. Вся эта конкретная архитектоника в ее целом дана эстетическому субъекту (художнику-созерцателю), внеположному ей. Для него герой и весь конкретный событийный контекст его соотнесены с ценностью человека и человеческого, поскольку он — эстетический субъект — утвержденно причастен единственному бытию, где ценностным моментом является человек и все человеческое. Для него оживает и ритм, как ценностно напряженное течение жизни смертного че-

ловека. Вся эта архитектоника и в своей содержательности и в своих формальных моментах жива для эстетического субъекта лишь постольку, поскольку им действительно утверждена ценность всего человеческого.

Такова конкретная архитектоника мира эстетического вйдения. Всюду здесь момент ценности обусловлен не основоположением, как принципом, а единственным местом предмета в конкретной архитектонике события с единственного места причастного субъекта. Все эти моменты утверждены, как моменты конкретной человеческой единственности. Здесь и пространственное, и временное, и логическое, и ценностное оплотнены в их конкретном единстве (отчизна, даль, прошлое, было, будет и т. д.), соотнесены с конкретным ценностным центром, не систематически, а архитектонически подчинены ему, осмыслены и локализованы через него и в нем. Каждый момент здесь жив, как единственный, и само единство лишь момент конкретной единственности*.

Но эта, изображенная нами в основных чертах, эстетическая архитектоника есть архитектоника продуцированного в эстетическом поступке созерцания мира, сам же поступок и я-поступающий лежат вне ее, исключены из нее. Это мир утвержденного бытия других людей, но меня-утверждающего в нем нет. Это мир единственных и с х о д я щ и х из себя других людей и ценностно соотнесенного с ними бытия, но мною они н а х о д я т с я, я-единственный из себя исходящий нахожусь принципиально вне архитектоники. Я причастен лишь — как созерцающий, но созерцание есть действенная активная внеположность созерцателя предмету созерцания. Созерцаемая эстетически единственность человека принципиально не есть моя единственность. Эстетическая деятельность есть специальная, объективирующая причастность, изнутри эстетической архитектоники нет выхода в мир поступающего, он лежит вне поля объективированного эстетического вйдения.

68*Переходя теперь к действительной архитектонике переживаемого мира жизни, мира причастно-поступающего сознания, мы прежде всего усматриваем принципиальную архитектоническую разнозначность моей единственной единственности и единственности всякого другого — и эстетического и действительного человека, конкретного переживания себя и переживания другого. Кон-

* Бессмертие как постулат истинной любви. Формально-содержательный момент.

кретно-утвержденная ценность человека и моя-для-себя ценность коренным образом отличны.

Мы здесь говорим не об отвлеченной оценке развоплощенного теоретического сознания, знающего только общую содержательно-смысловую ценность всякой личности, всякого человека, подобное сознание не может породить не случайно единственного конкретного поступка, но лишь оценку поступка post factum, как экземпляра поступка. Мы говорим о действенной конкретной оценке поступающего сознания, о поступке-оценке, ищущем себе оправдания не в системе, а в единственной и конкретной неповторимой действительности. Это сознание противопоставляет себя для себя всем другим, как другим для него, свое исходящее я всем другим, находимым единственным людям, себя-причастного — миру, которому я причастен, и в нем всем другим людям. Я единственный из себя исхожу, а всех других нахожу — в этом глубокая онтологически-событийная разнозначность.

Высший архитектонический принцип действительного мира поступка есть конкретное, архитектонически-значимое противопоставление я и другого. Два принципиально различных, но соотнесенных между собой ценностных центра знает жизнь: себя и другого, и вокруг этих центров распределяются и размещаются все конкретные моменты бытия. Один и тот же содержательно тожественный предмет — момент бытия, соотнесенный со мной или соотнесенный с другим, ценностно по-разному выглядит, и весь содержательно единый мир, соотнесенный со мною или с другим, проникнут совершенно иным эмоционально-волевым тоном, по-разному ценностно-значим в своем самом живом, самом существенном смысле. Этим не нарушается смысловое единство мира, но возводится до степени событийной единственности.

69*Эта двупланность ценностной определенности мира — для себя и для другого — гораздо более глубока и принципиальна, чем та разность в определении предмета, которую мы наблюдали внутри мира эстетического вйдения, где одна и та же Италия оказывалась родиной для одного и чужбиной для другого человека, и где эти различия в значимости архитектоничны, но все они лежат в одном ценностном измерении, в мире других для меня. Это — архитектоническое взаимоотношение двух ценностно утвержденных других. И Италия-родина и Италия-чужбина выдержаны в одной тональности, обе лежат в мире, соотнесенном с другим. Мир в соотнесении со мною принципиально не может войти в эстетическую архитектонику. Как мы подробно увидим далее, эсте-

тически созерцать — значит относить предмет в ценностный план другого.

Это ценностное архитектоническое распадение мира на я и всех других для меня не есть пассивно-случайное, а активное и должное. Эта архитектоника дана и задана, ибо это есть архитектоника события. Она не дана как готовая и застывшая, в которую я помещен пассивно, это заданный план моей ориентации в событии-бытии, архитектоника, непрестанно активно осуществляемая моим ответственным поступком, поступком возводимая и только в его ответственности устойчивая. Конкретное долженствование есть архитектоническое долженствование: осуществить свое единственное место в единственном событии-бытии, и оно прежде всего определяется — как ценностное противопоставление я и другого.

Это архитектоническое противопоставление свершает каждый нравственный поступок, и его понимает элементарное нравственное сознание, но теоретическая этика не имеет для выражения его адекватной формы. Форма общего положения, нормы или закона принципиально неспособна выразить это противопоставление, смысл которого есть абсолютное себя-исключение[70*]. Неизбежно возникнет двусмысленность, противоречие формы и содержания. Только в форме описания конкретного архитектонического взаимоотношения можно выразить этот момент[56], но такого описания нравственная философия пока еще не знала. Отсюда отнюдь не следует, конечно, что это противопоставление осталось совершенно не выраженным и не высказанным — ведь это смысл всей христианской нравственности, из него исходит и альтруистическая мораль; но адекватного научного выражения и полной принципиальной продуманности этот <2 или 3 нрзб.> принцип нравственности до сих пор не получил.

<АВТОР И ГЕРОЙ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ>

...обусловлены временем жизни исследователя, а также чисто случайным состоянием материалов, и этот момент[1], вносящий некоторую архитектоническую устойчивость[2], имеет чисто эстетический характер. Такова историко-географическая карта мира Данте[3] с ее совпадающими географическим, астрономическим и историческим ценностно-событийными центрами[4]: Земля, Иерусалим, событие искупления. Говоря строго, география не знает дали и близости, здесь и там, лишена абсолютного ценностного масштаба[5] измерения внутри ее избранного целого (Земля)[6], а история не знает прошлого, настоящего и будущего, долготы и краткости, давности и недавности, как абсолютно единственных и необратимых моментов; само время истории необратимо, конечно, но внутри все отношения случайны и относительны (и обратимы), ибо нет абсолютного ценностного центра. Некоторая эстетизация[7] истории и географии всегда имеет место[8].

С точки зрения физико-математической время и пространство жизни человека суть лишь ничтожные отрезки — слово «ничтожный» интонируется[9] и имеет уже эстетический смысл — единого бесконечного времени и пространства, и, конечно, только это гарантирует их смысловую однозначность и определенность в теоретическом суждении[10], но изнутри человеческой жизни они обретают единственный ценностный центр, по отношению к которому уплотняются, наливаются кровью и плотью[11], начинают видеться и звучать ответственно<?>. Художественное время и пространство, не обратимое и устойчиво архитектоническое, в соотношении с оплотненным временем жизни приобретает эмоционально-волевую тональность и включает <?>, как таковые, и вечность, и вневременность, и границы <?>, и бесконечность, и целое, и часть; все эти слова для философа имеют ценностный вес, т. е. эстетизованы. Ясно, что мы говорим здесь не о содержательном, а именно о формальном упорядочении временного и пространственного целого, не только фабулическом[12], но и эмпирико-формальном моменте. И внутреннее время фабулы, и внешнее время ее передачи,

и внутреннее пространство видения, и внешнее пространство изображения имеют ценностную тяжесть — как окружение и кругозор[13] и как течение жизни смертного человека. Если бы человек не был смертен, эмоционально-волевой тон[14] этого протекания, этих: раньше и позже, еще и уже, теперь и тогда, всегда и никогда и тяжесть и значительность звучащего ритма были бы погашены. Уничтожьте момент жизни смертного человека, и погаснет ценностный свет всех ритмических и формальных моментов. Дело здесь, конечно, не в математически определенной длительности человеческой жизни (библейские 70 лет)[15], она могла бы быть любой, важно лишь, что есть термины[16] — границы жизни и кругозора — рождение и смерть, — только наличность этих терминов и всего обусловленного ими создает эмоционально-волевую окраску течения времени ограниченной жизни и <1 нрзб.> пространства — отражение усилия и напряжения смертного человека; и сами вечность и безграничность получают ценностный[17] смысл лишь в соотнесении с детерминированной жизнью[18].

Перейдем теперь к упорядочению смысла[19]. Архитектоника[20] — как воззрительно-интуитивно необходимое, не случайное расположение и связь конкретных, единственных частей и моментов в завершенное целое — возможна только вокруг данного человека — героя[21]. Мысль, проблема, тема не могут лечь в основу архитектоники, они сами нуждаются в конкретном архитектоническом целом[22], чтобы хоть сколько-нибудь завершиться; в мысли заложена энергия внепространственно-вневременной бесконечности, по отношению к которой все конкретное случайно; она может дать лишь направление ви́дения конкретного, но направление бесконечное, не могущее з а в е р ш и т ь[23] целого. Даже прозаическое дискурсивное целое[24] научной работы не обусловлено существом основной мысли ее, но совершенно случайными по отношению к этому существу моментами, и прежде всего сознательно или бессознательно ограниченным кругозором автора, даже система[25] только внешне закрыта и завершена, внутренне <же> открыта и бесконечна, ибо единство познания всегда задано[26]. Интересна задача рассмотреть с этой точки зрения архитектонику такого произведения, как «Критика чистого разума», и определить происхождение моментов завершения в ней; без особого труда можно убедиться, что они носят эстетический и даже антропоморфический характер[27], ибо Кант верил в возможность закрытой системы, закрытой таблицы категорий. Временно-пространственное членение и расположение частей дискурсивного целого, даже такого элементарного, как умозаключение[28]: посылка, <2 нрзб.>

вывод и пр., отражают не самый момент, а временной процесс течения человеческого мышления, правда, не случайно-психологический, а эстетизованный, ритмический. Архитектоника прозаического дискурсивного целого ближе всего к музыкальной архитектонике, ибо поэтическое включает слишком много пространственных и зримых моментов. Проза, чтобы завершиться и отлиться в законченное произведение, должна использовать эстетизованный процесс творческого индивидуума — автора[29] ее, отразить в себе образ законченного события творчества его, ибо изнутри своего чистого, отвлеченного от автора смысла она не может найти никаких завершающих и архитектонически упорядочивающих моментов. Не нуждается в особом объяснении, что и тот чувственный материал, заполняющий временно-пространственный порядок, схему внутреннего события — фабулы и внешней композиции произведения, внутренний и внешний ритм, внутренняя и внешняя форма, также упорядочиваются лишь вокруг ценностного центра человека, одевают его самого и его мир.

Что же касается до этического смысла, то в общих чертах, а здесь мы не можем конкретизовать этот момент, не предвосхищая дальнейшего, мы его осветим, говоря <о> различии события этического и эстетического: закрыть этическое событие с его всегда открытым предстоящим смыслом и архитектонически упорядочить его можно только перенеся ценностный центр из заданного в данность человека — участника его.

Поясним все сказанное нами об архитектонической функции ценностного центра человека в художественном целом на анализе конкретного примера. Этот анализ будет выделять лишь те моменты, которые нам здесь нужны, и отвлекаться от всего остального, иногда хотя бы и в высшей степени существенного для целого художественного впечатления, для того, чтобы по возможности не предвосхищать дальнейшего: этот специальный и иногда даже приблизительно не исчерпывающий художественного целого характер нашего анализа я прошу иметь в виду[30].

Я остановлюсь на лирической пьесе Пушкина 30-го года «Разлука»[31]. Вот она:

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край родной...

В этой лирической пьесе два геро́я: собственно «лирический герой» — в данном случае объективированный автор, и «она» — вероятно, Ризнич[32], а следовательно, и две предметные эмоционально-волевые установки, два ценностных контекста, две един-

ственные точки для отнесения[33] и упорядочения ценностных моментов бытия. Единство лирического целого восстановляется тем, что ценностный контекст героини в его целом объемлется и утверждается контекстом героя, приобщается ему, как момент его, и оба этих контекста в свою очередь объемлются единым формальным — собственно эстетическим — как ценностно-утверждающим активным контекстом автора и читателя. Предвосхищая несколько дальнейшее, скажем: положение, в котором находится эстетический субъект — читатель и автор — творцы формы[34], откуда исходит их художественная, формирующая активность, может быть определено — как вненаходимость временная, пространственная и смысловая[35] всем без исключения моментам внутреннего архитектонического поля художественного вѝдения, это и делает впервые возможным обнять всю архитектонику: ценностную, временную, пространственную и смысловую — единою, равно утверждающею активностью. Эстетическое вживание (Einfühlung)[36] — видение предметов и героев изнутри — активно совершается с этой вненаходящейся точки, где добытый вживанием материал вместе с материалом внешнего видения и слышания объединяется и оформляется в единое конкретное архитектоническое целое. Вненаходимость — необходимое условие для сведения к единому формально-эстетическому ценностному контексту различных контекстов, образующихся вокруг нескольких героев (особенно это имеет место в эпосе).

В нашей пьесе все конкретные моменты архитектонического целого стягиваются к двум ценностным центрам — героя и героини, причем первый круг объемлет второй, шире его, и оба они равно объемлются — как единое событие — формирующею активностью автора-читателя; таким образом, оказываются три взаимопроникающих ценностных контекста, а следовательно, и в трех направлениях должна совершаться интонация почти каждого слова этой пьесы: реальная интонация героини, реальная же героя и формальная интонация автора-читателя (при действительном исполнении пьесы задание исполнителя: найти равнодействующую этим трем интонативным направлениям). Проследим же расположение единственно-конкретных моментов в <1 нрзб.> архитектонике:

Для берегов отчизны дальной
Ты покидала край чужой.

«Берега отчизны» лежат в ценностном пространственно-временном контексте жизни героини, для нее, в ее эмоционально-волевом тоне возможный пространственный кругозор становится отчизною: это момент события ее жизни. Также в соотнесении с нею некоторое пространственное целое — как момент ее судьбы — становится «краем чужим». Движение ее в отчизну — «ты покидала» — больше тонируется в направлении к герою, в контексте его судьбы: в направлении к ней лучше было бы сказать «возвращалась», ведь она едет на родину. В судьбе его и ее ценностно уплотняется даль — эпитет «дальной» — они будут далеки друг он друга.

В редакции варианта (Анненков)[37] преобладает ценностный контекст героя:

Для берегов чужбины дальной
Ты покидала край родной.

Здесь чужбина — Италия — и край родной — Россия — ценностно определены по отношению к герою.

В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал над тобой[38].

Час с его <1 нрзб.> и временной протяженностью овеян «далью», получил ценностный вес в единственных временных рядах его и ее детерминированных смертных жизней, как час разлуки. В выборе слов и центральных образов преобладает ценностный контекст его судьбы.

Мои хладеющие руки
Тебя старались удержать;
Томленья долгого разлуки
Мой стон молил не прерывать<...>
Ты говорила: в час свиданья
Под небом вечно голубым
Уста для страстного лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим.
И там вдали, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где под скалами дремлют воды,
Уснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
Исчез и поцелуй свиданья...
Но жду его: он за тобой.

Далее останавливать внимание читателя на столь элементарно-понятной вещи я не буду: ясно, что все моменты этого целого, и выраженные прямо и не выраженные, становятся *ценностями* и упорядочиваются лишь в соотнесении с одним из главных героев или вообще с человеком, как судьба его. Переходим к другим более существенным моментам этого целого. Этому событийному целому причастна и природа; она оживлена и приобщена к миру человеческой данности в двух направлениях: во-первых, как окружение и фон события желанного и обещанного свидания героя и героини в 3-й строфе (поцелуй под вечно голубым небом) и окружение события ее действительной смерти <в> 4 и 5 ст.[39] («где неба своды сияют... уснула ты последним сном»), причем в первом случае этот фон усиливает радость свидания, созвучен ей, во втором контрастирует со скорбью смерти ее — это — чисто *фабулическое* приобщение природы; и во-вторых: событийно-человеческое движение и жизнь непосредственно внесены внутрь ее: неба *своды* — кров человека, метафоры: *сияют и дремлют* воды *под* скалами — скалы укрывают сон вод, *вечно* голубое небо — вечность неба ценностно соотносится с детерминированной жизнью человека, причем одни метафоры носят антропоморфический характер: сияют, дремлют, другие только приобщают природу судьбе человека: *своды*, *вечно* голубое. Это второе направление оживления природы не зависит от фабулически-непосредственного оживления.

Теперь необходимо остановиться на следующих моментах: на внутренней пространственной форме, на внутреннем ритме развертывания события (внутреннее художественное время), на внешнем ритме, на интонативной структуре[40] и наконец на теме.

Мы находим в данном произведении три скульптурно-живописно-драматических образа: образ разлуки (хладеющие руки, старающиеся удержать... ты говорила...), образ обещанного свидания (соединение уст в поцелуе под голубым небом) и наконец образ смерти (природа и гробовая урна, где *исчезли* краса и страданья ее): эти три образа стремятся к некоторой чисто изобразительной законченности.

Временной внутренний ритм события таков: разлука и обещание свидания, смерть и будущее действительное свидание. Между прошлым и будущим героев через настоящее воспоминания устанавливается непрерывная событийная связь: разлука — арзис; обещанное свидание — тезис[41]; смерть — арзис — все же будет свидание — тезис[42].

Переходим к интонативной структуре. Каждое выраженное слово обозначает не только предмет, не только вызывает некоторый образ, не только звучит, но и выражает некоторую эмоционально-волевую реакцию на обозначаемый предмет, которая при действительном произнесении слова выражается в интонации его. Звуковой образ слова не только является носителем ритма, но и насквозь проникнут интонацией, причем при действительном чтении произведения могут возникнуть конфликты между интонацией и ритмом. Конечно, ритм и интонация не чужеродные стихии: и ритм выражает эмоционально-волевую окраску целого, но он менее предметен, но главное: он представляет из себя почти исключительно чистую формальную реакцию автора на событие в его целом, между тем как интонация по преимуществу есть интонационная реакция героя на предмет внутри целого и, соответствуя особенностям каждого предмета, более дифференцированна и разнообразна. Все же абстрактное разделение интонации и ритма не совпадает с другим абстрактным же разделением — реакции героя и реакции автора: и интонация может одновременно выражать и реакцию героя и реакцию автора, и ритм также может выражать и ту <и> другую. По преимуществу все же эмоционально-волевая реакция автора находит свое выражение в ритме, а героя в интонации. Реакцию героя, т. е. выражение оценки предмета в ценностном контексте героя, мы будем называть реалистической реакцией — ей будет соответствовать реалистическая интонация и реалистический ритм, реакцию автора — оценку предмета в контексте автора — мы будем называть формальной реакцией, ей будет соответствовать формальная интонация и формальный ритм. Формальная интонация и реалистический ритм встречаются реже реалистической интонации и формального ритма. Как мы увидим дальше, выражением эмоционально-волевой реакции и оценки могут быть не только интонация и ритм, но и все моменты художественного целого и все стороны слова: и образ, и предмет, и понятие.

Поясним сделанное нами различение. В драме интонация носит обыкновенно чисто реалистический характер: драматический диалог — как таковой — представляет из себя борьбу между ценностными контекстами действующих лиц, выражение столкновения между различными эмоционально-волевыми позициями, занятыми действующими лицами в одном и том же событии, выражение борьбы оценок. Каждый участник диалога в прямой речи каждым словом непосредственно высказывает предмет и свою действенную реакцию на него — интонация жизненно-реалис-

тична, автор непосредственно не выражен. Но все эти противоборствующие выраженные реакции действующих лиц объемлются единым ритмом (в трагедии ямбическим триметром)[43], придающим некоторый единый тон всем высказываниям, приводящим их все как бы к одному эмоционально-волевому знаменателю, ритм выражает реакцию на реакцию, единую и однообразную чисто формально-эстетическую реакцию автора на все противоборствующие реалистические реакции героев, на все трагическое событие в его целом, эстетизуя его, вырывает из действительности (познавательно-этической) и художественно обрамляет его. Конечно, ямбический триметр не выражает индивидуальную реакцию автора на индивидуальное же событие данной трагедии, но самый общий характер его установки по отношению к происходящему, именно эстетический (вся трагедия, за исключением почти одних хоров, написана триметром), выполняет как бы функцию рампы: отделять эстетическое событие от жизни[44]. Как известно, внутри определенной метрической структуры ямбического триметра возможны некоторые ритмические вариации — отклонения, они обычно несут реалистическую функцию, подчеркивая и усиливая жизненные интонации героев, но иногда и <2 нрзб.>, передавая ритм душевной жизни говорящего: передавая напряженность, ускорение темпа и пр. Мы здесь отвлекаемся от других моментов трагедии, выражающих автора и его формальную реакцию (а иногда и не формальную), как-то: отчасти хоры античной трагедии, <1 нрзб.> частей, выбор образов, звукопись[45] и пр. чисто формальные моменты. Также отвлекаемся и от того, что звуковой образ слова может иметь не только ритмические и интонативные функции, но и чисто изобразительные («звукопись»).

В эпосе прямая речь героев тонируется, как и в драме, реалистично, в косвенно приводимой автором речи героев возможно преобладание реакции реалистической, но возможно — и формальной, реакции автора; ведь слова героя, выражающие его ценностную позицию, автор может передавать, выражая в тоне передачи свое собственное отношение к ним, свою позицию по отношению к герою, например иронически, удивленно, восторженно, в глубоко спокойном эпическом тоне, взволнованно, трагически, величаво и т. п. Описание предметов и рассказ о событиях в эпосе иногда производится с преобладанием точки зрения их ценности (ценности предметов и событий) для героев, в тоне их возможного отношения к этим предметам и событиям, иногда же совершенно преобладает ценностный контекст автора, т. е. слова описания мира героев выражают реакцию автора на героев и их мир. Но

какая бы реакция ни преобладала, слово в эпосе есть всегда слово автора, следовательно всегда выражает и реакцию автора, хотя то или иное слово и целая совокупность слов может быть отдана п о ч т и в полное распоряжение герою; в этом смысле мы можем сказать, что каждое слово эпоса кроме понятия, предмета и образа выражает реакцию на реакцию, реакцию автора на реакцию героя, т. е. каждое понятие, образ и предмет живет в двух планах и осмысливается в двух ценностных контекстах — в контексте героя и в контексте автора. Далее мы увидим, что эти ценностные реакции лежат в разных культурных мирах: ведь реакция <и> оценка героя, его эмоционально-волевая установка носит познавательно-этический и жизненно-реалистический характер, автор реагирует на нее и завершает ее эстетически. Существенная жизнь произведения есть это событие динамически-живого отношения героя и автора[46]. В живом чтении произведения можно голосом передавать достаточно отчетливо обе интонации, там, где это бывает нужно, конечно, не по отношению к каждому отдельному слову; во всяком случае чисто реалистическое чтение недопустимо, в голосе все время должна звучать активная эстетически-формирующая энергия автора.

В лирике автор наиболее формалистичен, т. е. творчески растворяется во внешней звучащей и внутренней живописно-скульптурной и ритмической форме, отсюда кажется, что его нет, что он сливается с героем, или наоборот, нет героя, а только автор. На самом же деле и здесь герой и автор противостоят друг другу и в каждом слове звучит реакция на реакцию. Своеобразие лирики в этом отношении и ее объективность мы здесь еще обсуждать не можем. Теперь же мы вернемся к интонативной структуре нашей пьесы. Здесь в каждом слове звучит двойная реакция. Нужно иметь раз и навсегда в виду, что реакция на предмет, его оценка и самый предмет этой оценки не даны как разные моменты произведения и слова, это мы их абстрактно различаем, в действительности оценка проникает предмет, более того, оценка создает образ предмета, именно формально-эстетическая реакция сгущает понятие в образ предмета. Разве наша пьеса исчерпывается в первой ее части тоном скорби разлуки, реалистически пережитой, эти реалистически-скорбные тона есть, но они охвачены и обволакиваются воспевающими их совсем не скорбными тонами: ритм и интонация — «в час незабвенный, в час печальный, я долго плакал над тобой» — не только передают тяжесть этого часа и плача, но и вместе и преодоление этой тяжести и плача, воспевание[47] их; далее живописно-пластический образ мучительного прощания:

«мои хладеющие руки», «мой стон молил не прерывать...» — вовсе не передает только мучительность его: эмоционально-волевая реакция действительного мучительного прощания никогда из себя не может породить пластически-живописный образ, для этого эта мучительная реакция сама должна стать предметом отнюдь не мучительной, а эстетически милующей реакции[48], т. е. этот образ построяется не в ценностном контексте действительно расстающегося. Наконец, и в последних строках: «исчез и поцелуй свиданья...» — тона действительного ожидания и веры героя в предстоящий поцелуй объемлются ничего не ждущими, а вполне завершенно успокаивающими в настоящем тонами, действительное будущее героя становится художественным будущим для автора — творца формы. Кроме того, как мы уже раньше отметили, реакция героя в некоторые моменты сама объемлет реакцию героини, но ценностный контекст героя все же не достигает здесь полной самостоятельности.

Переходим теперь к теме нашей пьесы.

(Необходимо все время иметь в виду, что различаемые нами интонации реалистическая и формальная нигде не даны в своем чистом виде, даже в жизни, где каждое слово интонируется нами, эта интонация не бывает чисто реалистической, но всегда с некоторой примесью эстетической, чиста действительная познавательно-этическая реакция, но ее высказывание для другого неизбежно принимает в себя эстетический элемент, всякое выражение[49] — как таковое уже эстетично. Однако эстетический элемент здесь играет лишь служебную роль, и действительное направление реакции — реалистично. Сказанное распространяется и на формальную реакцию).

Итак, переходим к теме. Вследствие указанной уже особенности чистой лирики, почти полному совпадению автора и героя, чрезвычайно трудно выделить и формулировать тему, как определенное прозаически значимое положение или этическое обстояние. Содержание лирики обычно не конкретизовано (как и музыки), это как бы след познавательно-этического напряжения, тотальная экспрессия[50] — еще не дифференцированная — возможной <?> мысли и поступка, самое интеллектуальное и волевое усилие напряжения возможного познания и поступка. Поэтому формулировать тему должно чрезвычайно осторожно, и всякая формулировка будет условна, не будет выражать адекватно действительный прозаический контекст. Здесь мы и не имеем в виду устанавливать этот действительный прозаический контекст, для этого пришлось бы учесть биографическое событие (этическое) одесской

любви Пушкина и ее отзвуки[51] в последующее время, учесть соответствующие элегии 23 и 24 года, другие произведения 30 года и прежде всего «Заклинание», учесть литературные источники обработки темы — в ее широкой формулировке — любви и смерти, и прежде всего Барри Корнуола[52], которые обусловили непосредственно близкое по теме стихотворение «Заклинание» и целый ряд других хронологически близких произведений, наконец всю биографическую и духовную обстановку 30 года[53] (предстоящий брак и пр.). Не подлежит сомнению, что этическая идея «верности», в связи с биографической обстановкой, занимала одно из центральных мест в познавательно-этической жизни автора в Болдине («Рыцарь бедный», «Прощание» и пр., «Каменный Гость»)[54]. Причем для освещения прозаического контекста лирики существенное значение имеют не лирические произведения автора, где прозаическая идея всегда отчетливо выражена. Подобная работа совершенно не входит в круг нашей задачи, нам важен лишь общий момент инкарнации[55] лирической темы художественному целому, поэтому наша формулировка не может претендовать быть строго во всех моментах обоснованной. Инкарнируемая тема: любовь и смерть — осложнена и конкретизована частной <?> темой «обещание и исполнение»: обещание свидания с любимой будет исполнено, хотя на дороге и стала смерть, в вечности. Эта тема инкарнирована через образ «поцелуя свиданья»: обещанный поцелуй свиданья («уста для страстного лобзанья мы вновь... соединим»), умерший поцелуй («исчез и поцелуй свиданья»), воскресший поцелуй («жду его, он за тобой»); тема конкретизована синекдохически[56]. Тема чисто этическая, но она лишена своего этического жала, закрыта образом поцелуя — это центральный тематический образ. Заданы <?> моменты этического события любви и загробного свидания с любимой и связанных с ними этических поступков: верность, очищение и пр., которые вошли, эстетически перерожденные, в лирику Данте[57], действительное абсолютное предстоящее событие в действительном будущем разложило бы образную и ритмическую завершенность целого. Действительные вера и надежда (они могли бы и быть в душе автора, Пушкина, только биография его делает это предположение сомнительным, та же тема у Жуковского)[58] на предстоящее свидание, если бы только они одни были (т. е. если бы автор абсолютно совпадал со своим героем), не могли бы породить из себя ничего завершенного и самодовлеющего, помимо действительного будущего — вопреки смысловому будущему, эти завершающие моменты привнесены из иной эмо-

ционально-волевой установки по отношению к событию в целом, которая отнесла это событие к данным его участникам, сделала ценностным центром не предмет этого переживания <и> стремления (действительное загробное свидание), а само это переживание и стремление к предмету, с точки зрения ценностного его носителя — героя. Нам совершенно не нужно знать, действительно ли получил Пушкин загробный поцелуй (познавательно-историческая ценность <?>), не нужно <1 или 2 нрзб.> философского, религиозного или этического обоснования возможности и необходимости загробной встречи и воскресения (бессмертие, как постулат истинной любви)[59], событие всецело завершено и разрешено для нас; хотя прозаический анализ[60] мог бы и должен был бы философски-религиозно углубить эту тему в соответствующем направлении: ведь постулирование любовью бессмертия, онтологическая сила памяти вечной («кто не забыл не отдает», «тот дар, что Бог назад берет, упрямым сердцем не утрачен»)[61] — одна из глубочайших тем эротической лирики всех времен (Данте, Петрарка, Новалис, Жуковский, Соловьев, Иванов и др.)[62]. Это завершение бесконечной, напряженной, всегда открытой философской темы и возможного этического поступка-жизни совершается через отнесение события — заданным смыслом которого она является — к данному человеку-герою автором, причем этот герой-человек может совпадать с автором-человеком, что почти всегда и имеет место (действительное этическое событие жизни лежит в основе <2 нрзб.> как лирически разрешаемая тема), но герой произведения никогда не может совпадать с автором-творцом его, в противном случае мы не получим художественного произведения. Если реакция автора сливается с реакцией героя — ведь это иногда <?> может быть так <?> познавательно-этически, — она направляется непосредственно на предмет и смысл, автор начинает познавать и поступать вместе с героем, но теряет художественное завершающее вйдение его; мы увидим, что до известной степени это часто случается. Реакция, непосредственно относящаяся к предмету, — а следовательно и интонация высказывания — не может быть эстетически продуктивной, но лишь познавательно и этически, эстетическая реакция есть реакция на реакцию, не на предмет и смысл сами по себе, а на предмет и смысл для данного человека, соотнесенные ценностям данного человека. В нашей пьесе через лирического героя сплошь <?> инкарнирована познавательно-этическая тема, вера и надежда <3 нрзб.>. Что же это за герой и каково отношение к нему автора? Об этом здесь лишь несколько предварительных

замечаний. Начнем с отношения, ибо творческое отношение и определяет предмет; отношение автора к лирическому герою здесь чисто и непосредственно формально-эстетическое: познавательно-этическое, ценностно-окрашенное переживание героя — его предметная реакция — здесь непосредственно является предметом чисто эстетической, формирующей, воспевающей реакции автора, можно сказать, что переживания героя здесь непосредственно отлиты в образ и ритм, поэтому и кажется, что нет автора или нет героя, — одно ценностно переживающее лицо. Между тем, как мы далее подробно увидим, в эпосе, особенно в романе, а иногда и в лирике (Гейне) герой и его переживание, его предметная эмоционально-волевая установка в ее целом не непосредственно отливается в чистую эстетическую форму, а получает предварительно познавательно-этическое определение от автора, т. е. автор, прежде чем реагировать на них непосредственно эстетически-формально, реагирует познавательно-этически, а уже затем познавательно-этически определенного героя — морально, психологически, социально, философски <2 нрзб.> и пр. — завершает чисто художественно, и это даже там, где герой глубоко автобиографичен, притом это познавательно-этическое определение героя носит всегда глубоко заинтересованный, интимно-личный характер; таковы типы, характеры[63]. Это познавательно-этическое определение настолько тесно и глубоко связано с последующим эстетическим оформлением, что даже для абстрактного анализа они почти не различимы, здесь совершается почти непосредственно неуловимо для разума переход одной творческой точки зрения в другую. В самом деле: попробуйте отделить формально-художественный прием от познавательно-моральной оценки в героизации, в юморе, в иронии, в сатире, выделить чисто формально-художественный прием героизации, иронизации, юморизации — это не удастся никогда сделать <1 нрзб.>, да и не существенно для задачи анализа, неизбежно формально-содержательный характер его здесь с особенной очевидностью оправдывается. С другой стороны, в этих явлениях особенно отчетлива роль автора и живое событие его отношения к герою.

Особенность чистой лирики[64] именно в том, что предметная реакция героя не достаточно развита и не принципиальна, автор как бы соглашается с ее познавательно-этической стороной, не входя в ее принципиальное рассмотрение, оценку и обобщение, и формальное завершение совершается безболезненно легко. Лирика и в этом отношении близка к непосредственной песне, где переживание как бы само себя воспевает, скорбь и скорбит пред-

метно (этически) и воспевает себя одновременно, и плачет и воспевает свой плач (эстетическое самоутешение); конечно, раздвоение на героя и автора здесь есть, как и во всяком выражении, только нечленораздельный непосредственный вой, крик боли не знают его, и для понимания этого явления необходимо сделать и до конца осознать это различение, но это отношение носит лишь особый характер здесь — оно успокоенно-желанно, герой не боится и не стыдится быть выраженным (ироническая лирика)[65], автору не нужно с ним бороться, они как бы рождены в общей колыбели друг для друга. Должно, однако, сказать, что эта непосредственность лирики имеет свои границы: лирическое душевное событие может выродиться в душевный эпизод, а с другой стороны, может стать фальшивым: недодуманное, непрочувствованное отношение между героем и автором, их взаимное недоразумение, боязнь взглянуть прямо в глаза друг другу и выяснить откровенно <?> свои отношения сплошь да рядом имеет место в лирике, вызывая диссонирующие, не растворенные в целом тона. Возможна и синтетическая <?> лирика[66], не замыкающаяся в отдельных себе довлеющих пьесах, возможны лирические книги (Vita nuova[67], отчасти Сонеты Петрарки[68], в новое время к этому приближаются Иванов[69], Stundenbuch Рильке)[70] или хотя бы лирические циклы. Для этого объединения лирических пьес в большое целое не достаточно единства темы, но прежде всего необходимо единство героя и его установки; в иных случаях возможно даже говорить о характере лирического героя. Об этом подробнее после. Во всяком случае в общем по отношению к чистой лирике остается правильным наше положение о непосредственном чисто-эстетическом отношении автора к герою, эмоционально-волевая установка которого, его познавательно-этическая направленность не носит отчетливо-предметного характера и не принципиальна. Таков герой нашей пьесы, в его отношении к автору, подробно останавливаться на нем мы здесь пока не можем: его постановка не принципиальна, автор не оценивает и не обобщает ее, а непосредственно утверждает в красоте <?> (лирическое приятие). Но та же тема (ее познавательно-этическая сторона) в эпосе или даже в лирике могла бы быть иначе инкарнирована через другого героя, в иной постановке его по отношению к автору. Вспомним, что подобная тема, по крайней мере почти в том же общем познавательно-этическом направлении, совершенно иначе преодолевается и приобщается бытию данности <?> в Ленском: «Он пел *разлуку и печаль, и нечто и туманну даль*...». «Цель жизни нашей для него была *заманчивой загадкой*;

над ней он голову ломал и чудеса подозревал»[71]. Здесь эта тема совершенно лишена своей познавательно-этической авторитетности, так, что становится лишь моментом художественной характеристики данного человека, Ленского, выдержанной в юмористически-пародийных тонах; здесь реакция автора обусловила и выбор слов и интонацию всей эмоционально-волевой, познавательно-этической, предметной позиции героя, который не только художественно-формально, но прежде всего познавательно-этически оценен и определен автором (почти обобщен до типа), и это определение неразрывно <?> связывает <?>, проникает собою чисто-эстетическую завершающую форму. Не отделима форма от оценки и в стихах Ленского «Куда, куда вы удалились»[72] — этой пародии на дурной романтизм. Эта оценка, проникающая собою всю формально-содержательную структуру стихотворения, затем вынесена вовне и выражена прямо — «так он писал, темно и вяло...»[73]. Здесь отношение автора к герою не непосредственно лирическое.

(Следует все время иметь в виду следующее: эмоционально-волевая реакция не отделима от ее предмета и от образа его, т. е. всегда предметно-образна, с другой стороны, и предмет никогда не дан в своей чистой индифферентной предметности, ведь уже тем самым, что я заговорил о предмете, обратил на него внимание, выделил и просто пережил его, я уже занял по отношению к нему эмоционально-волевую позицию, ценностную установку; в этом смысле эмоционально-волевая реакция автора выражается и в самом выборе героя и темы и фабулы, в выборе слов для ее выражения, в выборе и построении образов и пр., а не только в ритме и в интонации, эта последняя вообще не отмечается в произведении, она угадывается, и при чтении глазами не выражается звуковым образом — хотя физиологический и телесный <?> эквивалент есть: в выражении глаз, губ, мимике лица, в дыхании, движении и пр., но, конечно, они не адекватны; то же нужно сказать и <об> эмоционально-волевой установке и реакции героя, она находит себе выражение во всех моментах, составляющих художественное произведение и слово; если же мы выделяем интонацию, то только потому, что она специально выражает только эмоционально-волевую реакцию, тональность предмета, другой функции у нее нет. Вообще все эти выделенные элементы слова и художественного целого: предмет, образ, ритм, интонация и пр. — только абстрактно выделимы, в действительности слиты в конкретное, целостное единство, взаимопроникают и взаимообусловляют друг друга. Поэтому и в драматическом диалоге не только интонация

слов героя выражает его эмоционально-волевую позицию, но и выбор их, их предметные значения и образы, но при этом эти моменты несут и другие функции; далее: не только ритм, но место, занимаемое данным высказыванием героя в диалоге, и положение всего диалога в целом, композиционное его строение, а иногда его предметное значение и образы — выражают не только реакцию героя, а объемлющую реакцию автора, его установку по отношению к целому и частям. Когда мы говорим о познавательно-этическом определении героя, предшествующем и обусловливающем его художественно-формальное определение, то не нужно представлять его себе дискурсивно законченным, тем более, что по отношению к целому героя безусловно преобладает не познавательный, а этический подход, философско-познавательный момент господствует в отношении к теме и к отдельным моментам героя, его мировоззренческому <?> <1 нрзб.>. Целое героя — тотальная экспрессия героя — носит чисто этический характер (поскольку вообще можно говорить о не-эстетическом целом) не дискурсивного, а эмоционально-волевого порядка: <1 нрзб.> стыд, <1 нрзб.> ничтожество, святость, авторитетность, правота личности, любовь, <1 нрзб.> и пр. Повторяем еще раз, что эти познавательно-этические определения почти неразличимы от формально-эстетических определений. Причем этот ряд познавательно-этических определений, определяющих конкретного человека, вообще не производится нигде, кроме искусства, еще — в жизни, но и здесь он достаточно эстетизован. Тот уже момент, что познавательно-этическое определение относится к *целому* человека, охватывает его всего — есть уже эстетический момент. Этическое определение определяет данного человека с точки зрения заданного, причем в этом последнем ценностный центр, достаточно перенести его в данное — и определение будет уже совершенно эстетизовано. Можно сказать: прежде чем занять чисто эстетическую позицию по отношению к герою и его миру, автор должен занять чисто жизненную.) Ритм здесь смысловой момент объекта. Это не момент произведения, а его объекта, мирового контекста[74].

Все разобранные нами элементы художественного целого нашей пьесы: предметные моменты (отчизна, чужбина, даль, долго), предметно-смысловое целое (природа), скульптурно-живописные образы (три основных) — внутреннее пространство, внутренний временной ритм — внутреннее время, — эмоционально-волевая предметная позиция героя и автора, и соответствующие ей интонационные <1 нрзб.>, временной внешний ритм, рифма и внеш-

няя композиция (которая нами здесь не могла быть, конечно, подвергнута специально-формальному анализу) и наконец тема: т. е. все конкретно-единственные элементы произведения и их архитектоническое упорядочение в едином художественном событии осуществляются вокруг ценностного центра человека-героя, бытие стало здесь сплошь очеловеченным в единственном событии: все, что здесь есть и значимо — есть лишь момент события жизни данного человека, судьбы его. На этом мы можем закончить анализ пьесы.

В нашем анализе мы несколько забегали вперед: говорили не только о человеке — центре эстетического ви́дения, но и об определении героя и даже касались отношения к нему автора.

Человек есть условие возможности[75] какого бы то ни было эстетического ви́дения, все равно находит ли оно себе определенное воплощение в законченном художественном произведении или нет, только в этом последнем появляется определенный герой, причем некоторые моменты могут быть эстетизованы и без непосредственного отношения к нему, а к человеку вообще, как в нашем примере непосредственного оживления природы независимо от фабулы ее приобщения к событию жизни определенного героя. Герой уже не условие возможности, а тоже конкретный предмет эстетического ви́дения, правда, предмет par excellence[76], ибо выражает самую сущность его, но ведь к человеку можно подойти не с точки зрения ценности человеческой данности (homo sapiens[77] биологии, человек этического поступка, человек истории) и обратно: с точки зрения человеческой данности можно взглянуть на любой предмет, и этот взгляд будет эстетическим, но собственно героя в нем не будет. Так эстетическое созерцание природы очеловечено, но не имеет определенного героя (впрочем, и определенного автора, здесь есть совпадающий с созерцателем <?> автор, но он крайне пассивен и рецептивен[78] <?>, хотя степень пассивности различна). Возможно и художественное произведение без определенно выраженного героя: описание природы, философская лирика, эстетизованный афоризм, фрагмент у романтиков и пр.[79] Особенно часты произведения без героя в других искусствах: почти вся музыка, орнамент, арабеск, пейзаж, nature morte[80], вся архитектура[81] и пр. Правда, граница между человеком — условием ви́дения и героем — предметом ви́дения часто становится зыбкой: дело в том, что эстетическое созерцание — как таковое тяготеет к тому, чтобы выделить определенного героя, в этом смысле каждое ви́дение заключает в себе тенденцию к герою, потенцию героя; в каждом эстетически воспринятом предмете как

бы дремлет определенный человеческий образ, как в глыбе мрамора для скульптора[82]. Не только этико-исторический, но чисто эстетический момент в мифологическом подходе заставлял в дереве провидеть дриаду, ореаду в камне, заставлял подняться нимф из вод[83], в событиях природы видеть события жизни определенных участников. До конца определить предмет <?> события и эмоционально-волевую установку автора можно только по отношению к определенному герою. Поэтому можно утверждать, что без героя эстетического вйдения и художественного произведения не бывает и должно только различать героя действительного, выраженного и <героя> потенциального, который как бы стремится пробиться через скорлупу каждого предмета художественного вйдения. Действительно, для выяснения ценностной позиции автора по отношению к эстетическому целому и каждому моменту его будет важно, там, где определенного героя нет, актуализовать заложенные в предмете вйдения потенции героя до определенного в известной степени образа*. Далее мы увидим, что в основе полуфилософских, полухудожественных концепций мира — каковы концепции Ницше, отчасти Шопенгауэра[84], лежит живое событие отношения автора к миру, подобного отношению художника к своему герою, и для понимания таких концепций нужен до известной степени антропоморфный мир — объект их мышления. Все же в дальнейшем мы будем строго различать собственно героя и человека — условие эстетического вйдения — потенцию героя, ибо структура действительного героя носит совершенно особый характер и включает <в> себя целый ряд моментов первостепенной важности, которых не знает потенциальный герой, кроме того действительный герой помещен в отчасти уже эстетизованный потенциальным героем мир и не упраздняет <?> работы этого последнего (как и в нашем примере эстетизована природа); далее, формально-содержательные определения разновидностей героя: характер, тип, персонаж, положительный, лирический герой[85] и их подразделения почти не распространимы на потенциального героя, относясь преимущественно к моментам его актуализации в действительном. До сих пор наше изложение выясняет лишь общие функции человека — условия художественного вйдения, имеющего место и там, где определенного героя нет,

* (Герой архитектора <?> — обитатель: царь, Бог, человек власти и пр., человек-потребитель.) (Приписано внизу страницы, без знака вставки. — *Прим. ред.*).

и лишь отчасти предвосхищает функции действительного героя в произведении, ибо они действительно взаимно тяготеют и часто переходят друг в друга непосредственно. Человек — формально-содержательный ценностный центр художественного ви́дения, но определенный герой может и не находиться в центре данного художественного произведения; его может не быть совсем, он может отступить на задний план перед темой, это и имело место в нашей лирической пьесе — определенный лик героя здесь не существенен. Но именно вследствие интимной близости определенного героя к самому принципу художественного ви́дения — вочеловечению[86] — и наибольшей отчетливости в нем творческого отношения автора анализ следует начинать всегда с героя, а не с темы, в противном случае мы легко можем потерять принцип инкарнации темы через потенциального героя-человека, т. е. потерять сам центр художественного ви́дения и его конкретную архитектонику подменить прозаическим рассуждением.

Следует еще сказать, что язык, который в значительной степени уже преднаходится[87] художником слова, глубоко эстетизован, мифологичен и антропоморфичен, тяготеет к ценностному центру — человеку; отсюда эстетизм глубоко проникает все наше мышление и философская мысль даже на своих высотах до сих пор пристрастно человечна, это оправданно, но лишь в известных границах, которые часто переступаются; и язык — или точнее мир языка — как бы имеет своего потенциального героя, который в жизненном высказывании актуализуется во мне и в другом, и лишь при специализации и отделении от других тенденций эстетическая направленность в ее отделении и борьбе с другими тенденциями начинает дифференцироваться и выступает герой и его автор и жизненное событие этой их дифференциации, борьбы и взаимоотношений переплескивается в законченное художественное произведение и застывает в нем.

Подведем резюмирующие настоящую главу итоги.

Эстетическое творчество преодолевает познавательную и этическую бесконечность и заданность тем, что относит все моменты бытия и смысловой заданности к конкретной данности человека — как событие его жизни, как судьбу его. Данный человек — конкретный ценностный центр архитектоники эстетического объекта[88]; вокруг него осуществляется единственность каждого предмета, его целостное конкретное многообразие (случайно-роковое <?> с точки зрения смысла), и все предметы и моменты объединяются во временное, пространственное и смысловое целое завершенного события жизни. Все, что входит в художественное целое,

представляет из себя ценность, но не заданную и в себе значимую, а действительно значимую для данного человека в судьбе его, как то, по отношению к чему он действительно занял эмоционально-волевую предметную позицию. Человек — условие эстетического видения; если он оказывается определенным предметом его — а он всегда и существенно стремится к этому, — он является героем данного произведения. Каждая конкретная ценность художественного целого осмысливается в двух ценностных контекстах: в контексте героя — познавательно-этическом, жизненном, — и в завершающем контексте автора — познавательно-этическом и формально-эстетическом, причем эти два ценностных контекста взаимопроникают друг друга, но контекст автора стремится обнять и закрыть контекст героя.

Выбор каждого предметного значения, структура каждого образа и каждый интонативно-ритмический тон обусловлен и проникнут обоими взаимодействующими ценностными контекстами. Эстетически формирующая реакция есть реакция на реакцию[89], оценка оценки.

Автор и герой сходятся в жизни, вступают друг с другом в чисто жизненные, познавательно-этические отношения, борются между собой — хотя бы они и встречались в одном человеке, — и это событие их жизни, напряженно-серьезного отношения и борьбы застывает в художественном целом в архитектонически устойчивое, но динамически-живое формально-содержательное отношение автора и героя, в высшей степени существенное для понимания жизни произведения. Конкретная постановка проблемы этого взаимоотношения и займет нас в следующей главе.

3. Проблема отношения автора к герою

Архитектонически устойчивое и динамически живое отношение автора к герою[90] должно быть понято, как в своей общей принципиальной основе, так и в тех разнообразных индивидуальных особенностях, которые оно принимает у того или другого автора в том или другом произведении. В нашу задачу входит лишь рассмотрение этой принципиальной основы, и затем мы лишь вкратце наметим пути и типы ее индивидуации и наконец проверим наши выводы на анализе отношения автора к герою в творчестве Достоевского, Пушкина и др.[91]

Мы уже достаточно говорили о том, что каждый момент произведения дан нам в реакции автора на него, которая объемлет собою как предмет, так и реакцию героя на него (реакция на ре-

акцию); в этом смысле автор интонирует каждую подробность своего героя, каждую черту его, каждое событие его жизни, каждый его поступок, его мысли, чувства, подобно тому, как и в жизни мы ценностно реагируем на каждое проявление окружающих нас людей, но эти реакции в жизни носят разрозненный характер, суть именно реакции на отдельные проявления, а не на целое человека, всего его; даже там, где мы даем такое законченное определение всего человека, определяем его как доброго, злого, хорошего человека, эгоиста и пр. — эти определения выражают ту жизненно-практическую позицию, которую мы занимаем по отношению к нему, не столько определяют его, сколько дают некоторый прогноз того, что можно и чего нельзя от него ожидать, или, наконец, это просто случайные впечатления целого, или дурное эмпирическое обобщение; нас в жизни интересует не целое человека, а лишь отдельные поступки его, с которыми нам приходится иметь дело в жизни, в которых мы так или иначе заинтересованы. Как мы увидим дальше: менее всего в себе самом мы умеем и можем воспринять данное целое своей собственной личности. В художественном же произведении в основе реакции автора на отдельные проявления героя лежит единая реакция на ц е л о е героя, и все отдельные его проявления имеют значение для характеристики этого целого, как моменты его. Специфически эстетической и является эта реакция на целое человека-героя, собирающая все познавательно-этические определения и оценки и завершающая их в единое и единственное конкретно-воззрительное, но и смысловое целое. Эта тотальная реакция на героя[92] имеет принципиальный и продуктивный, созидающий характер. Вообще всякое принципиальное отношение носит творческий, продуктивный характер. То, что мы в жизни, в познании и в поступке называем определенным предметом, обретает свою определенность, свой лик, лишь в нашем отношении к нему; наше отношение определяет предмет и его структуру, но не обратно; только там, где отношение становится случайным с нашей стороны, как бы капризным, когда мы отходим от своего принципиального отношения к вещам и миру, определенность предмета противостоит нам, как что-то чужое и независимое и начинает разлагаться, и мы сами подпадаем господству случайного, теряем себя, теряем и устойчивую определенность мира.

И автор не сразу находит не случайное, творчески принципиальное вйдение героя, не сразу его реакция становится принципиальной и продуктивной и из единого ценностного отношения развертывается целое героя: много гримас, случайных личин, фаль-

шивых жестов, неожиданных поступков обнаружит герой в зависимости от тех случайных эмоционально-волевых реакций, душевных капризов автора, через хаос которых ему приходится прорабатываться к истинной ценностной установке своей, пока наконец л и к его не сложится в устойчивое, необходимое целое. Сколько покровов нужно снять с лица самого близкого, по-видимому, хорошо знакомого человека, покровов, нанесенных на него нашими случайными реакциями, отношениями и случайными жизненными положениями, чтобы увидеть истинным и целым лик его. Борьба художника за определенный и устойчивый образ героя есть в немалой степени борьба его с самим собой.

Этот процесс как психологическая, техническая <?> закономерность не может быть непосредственно изучаем нами, мы имеем с ним дело лишь постольку, поскольку он отложился в художественном произведении, т. е. с его идеальной, смысловой историей[93] и ее идеальною смысловою закономерностью[94]; каковы были его временные причины, психологическое течение, — об этом вообще можно строить лишь догадки, но эстетики это не касается.

Эту идеальную историю автор рассказывает нам только в самом произведении, а не в авторской исповеди, буде такая имеется, и не <в> своих высказываниях о процессе своего творчества; ко всему этому должно относиться крайне осторожно по следующим соображениям: тотальная реакция, создающая целое предмета, активно осуществляется, но не переживается как нечто определенное, ее определенность именно в созданном ею продукте, т. е. в оформленном предмете; автор рефлектирует эмоционально-волевую позицию героя, но не свою позицию по отношению к герою, эту последнюю он осуществляет, она — в предмете, но сама не становится предметом рассмотрения и рефлектирующего переживания; автор творит, но видит свое творчество только в предмете, который он оформляет, т. е. видит только становящийся продукт творчества, а не внутренний психологически определенный процесс его. И таковы все активные творческие переживания[95]: они переживают свой предмет и себя в предмете, но не процесс своего переживания; творческая работа переживается, но переживание не слышит и не видит себя, а лишь создаваемый им продукт или предмет, на который оно направлено. Поэтому художнику нечего сказать о процессе своего творчества — он весь в созданном продукте и ему остается только указать нам на свое произведение, и действительно, мы только там и будем его искать. (Технические моменты творчества, мастерство ясно осознается, но опять же в предмете.) Когда же художник начинает говорить о

своем творчестве помимо созданного произведения и в дополнение к нему, он обычно подменяет свое действительное творческое отношение, которое не переживалось им сознательно в душе, а осуществлялось в произведении (не *переживалось* им, а *переживало* героя), своим новым и более рецептивным отношением к уже созданному произведению. И это < 1 нрзб.> справедливо в применении к нашей проблеме героя. Когда автор творил, он переживал только своего героя и в его образ вложил все свое принципиально творческое отношение к нему, когда же он в своей авторской исповеди, как Гоголь и Гончаров[96], начинает говорить о своих героях, он высказывает свое настоящее отношение к ним, уже созданным и определенным, передает то впечатление, которое они производят на него теперь как художественные образы, и то отношение, которое он имеет к ним, как к живым определенным людям с точки зрения общественной, моральной и пр., они стали уже независимы от него, и он сам, активный творец их, стал также независим от себя — человека, критика и психолога или моралиста. Если же принять во внимание все те случайные факторы, обусловливающие высказывания автора-человека о своем герое: критику, его настоящее мировоззрение, могшее сильно измениться, его желания и претензии (Гоголь)[97], практические соображения и пр., пр., становится совершенно очевидно, насколько ненадежный материал должны дать эти воспоминания автора о процессе создания героя. Этот материал имеет громадную биографическую ценность, может получить и эстетическую, но лишь после того как будет освещен <1 нрзб.> художест<венного> <?> смысл<а> <?> произведения. Автор-творец поможет нам разобраться и в авторе-человеке, и уже после того приобретут освещающее и восполняющее значение и его высказывания о своем творчестве. Не только созданные герои отрываются от создавшего их процесса и начинают вести самостоятельную жизнь в мире, но <в> равной степени и действительный автор-творец их. В этом отношении и нужно подчеркивать творчески-продуктивный характер автора и его тотальной реакции на героя: автор не носитель душевного переживания и его реакция не пассивное чувство и не рецептивное восприятие, автор — единственно активная формирующая энергия, данная не в психологически концепированном сознании, а в устойчиво значимом культурном продукте, и активная реакция его дана в обусловленной ею структуре активного видения героя — как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения, в интонативной структуре и в выборе смысловых моментов.

Только поняв эту принципиальную творческую тотальную реакцию автора на героя, поняв самый принцип ви́дения героя, рождающий его как определенное и необходимое во всех своих моментах целое, можно внести строгий порядок в формально-содержательное определение видов героя, придать им однозначный смысл и создать не случайную систематическую классификацию их. В этом отношении до сих пор царит полный хаос в эстетике словесного творчества и в особенности в истории литературы. Смешение различных точек зрения, разных планов подхода, различных принципов оценки здесь встречается на каждом шагу. Положительные и отрицательные герои (отношение автора), автобиографические и объективные герои, идеализованные и реалистические, героизация, сатира, юмор, ирония; эпический, драматический, лирический герой, характер, тип, персонаж, фабулический герой, пресловутая классификация сценических амплуа[98]: любовник (лирический, драматический), резонер, простак и пр., — все эти классификации и определения его совершенно не обоснованы, не упорядочены по отношению друг к другу, да и нет единого принципа для их упорядочения и обоснования. Обычно эти классификации еще некритически скрещиваются между собой. Наиболее серьезные попытки принципиального подхода к герою предлагают биографические и социологические методы, но и эти методы не обладают достаточно углубленным формально-эстетическим пониманием основного творческого принципа отношения героя и автора, подменяя его пассивными и трансгредиентными[99] творящему сознанию психологическими и социальными отношениями и факторами: герой и автор оказываются не моментами художественного целого произведения, а моментами прозаически понятого единства психологической и социальной жизни.

Самым обычным явлением, даже в серьезном и добросовестном историко-литературном труде, является черпание биографического материала из произведений, и обратно: объяснение биографией данного произведения, причем совершенно достаточными представляются чисто фактические оправдания: т. е. попросту совпадение фактов жизни героя и автора, производятся выборки, претендующие иметь какой-то смысл, целое героя и целое автора при этом совершенно игнорируется, и следовательно игнорируется и самый существенный момент — форма отношения к событию, форма его переживания в целом жизни и мира. Особенно дикими представляются такие фактические сопоставления и взаимообъяснения мировоззрения героя и автора: отвлеченно-

содержательную сторону отдельной мысли сопоставляют с соответственной мыслью героя: так, социально-политические высказывания Грибоедова сопоставляют с соответствующими высказываниями Чацкого и утверждают тождественность или близость их социально-политического мировоззрения, взгляды Толстого и взгляды Левина: как мы увидим далее, не может быть и речи о собственно-теоретическом согласии автора и героя, здесь отношение совершенно иного порядка; всюду здесь игнорируют принципиальную разнопланность целого героя и автора, самую форму отношения к мысли и даже к теоретическому целому мировоззрения. Сплошь да рядом начинают даже спорить с героем, как с автором, точно с бытием можно спорить или соглашаться, игнорируется эстетическое опровержение[100]. Конечно, иногда имеет место непосредственное вложение автором своих мыслей в уста героя, с точки зрения их теоретической или этической (политической, социальной) значимости[101], для убеждения в их истинности и для пропаганды, но это уже не эстетически продуктивный принцип отношения к герою; но обычно при этом помимо воли и сознания автора происходит переработка мысли для соответствия с целым героя, не с теоретическим единством его мировоззрения, а с целым его личности, где рядом с наружностью, с манерой, с совершенно определенными жизненными обстоятельствами мировоззрение только момент, т. е. вместо обоснования и убеждения происходит все же то, что мы называем инкарнацией смысла бытию. Там же, где эта переработка не происходит, оказывается не растворенный в целом произведения прозаизм, и объяснить такой прозаизм, а также найти и учесть отклонение от чисто теоретически значимой для автора, инкарнируемой, приобщаемой к целому героя мысли, т. е. направление ее переработки, можно, только поняв предварительно основной эстетически продуктивный принцип отношения автора к герою. Все сказанное нами отнюдь не имеет в виду отрицать возможность научно продуктивного сопоставления биографии героя и автора и их мировоззрения, продуктивного как для истории литературы, так и для эстетического анализа, мы отрицаем лишь тот совершенно беспринципный, чисто фактический подход к этому, который является единственно господствующим в настоящее время[102], основанный на смешении автора-творца, момента произведения, и автора-человека, момента этического, социального события жизни, и на непонимании творческого принципа отношения автора к герою: в результате непонимание и искажение — в лучшем случае передача голых фактов — этической, биографической личности

автора, с одной стороны, непонимание целого произведения и героя, с другой. Чтобы пользоваться источником, необходимо понять его творческую структуру; и для пользования художественным произведением как источником для биографии совершенно недостаточны обычные в исторической науке приемы критики источников, ибо они как раз не учитывают специфической структуры его, это должно быть предварено философским углублением <?> и принципиально <?> изучено <?> эстетикой. Впрочем, должно сказать, что от указанного нами методологического недостатка в отношении к произведению, значительно меньше страдает история литературы, чем эстетика словесного творчества, историко-генетические обоснования здесь особенно губительны.

Несколько иначе обстоит дело в общей философской эстетике, здесь проблема отношения автора и героя поставлена принципиально, хотя и не в чистой ее форме. (К рассмотрению приведенных нами <1 нрзб.> классификаций видов героя, а также к оценке биографического и социологического метода нам еще придется вернуться в дальнейшем). Мы имеем в виду идею «вчувствования» (Einfühlung) — как формально-содержательный принцип эстетического отношения автора-созерцателя к предмету вообще и к герою (наиболее глубокое обоснование дал Липпс)[103] и идею эстетической любви (социальной симпатии Гюйо[104] и — в совершенно иной плоскости — эстетической любви у Когена)[105]. Но эти два <1 нрзб.> понимания <?> носят слишком общий, не дифференцированный характер, как по отношению к отдельным искусствам, так и по отношению к специальному предмету эстетического видения — герою (у Когена более дифференцировано). Но и в общеэстетической плоскости мы не можем вполне принять ни тот ни другой принцип, хотя и тому и другому присуща значительная доля истины. И с тою и с другой точкой зрения нам придется считаться в дальнейшем, здесь же мы не можем их подвергать общему рассмотрению и оценке.

Вообще должно сказать, что эстетика словесного творчества много бы выиграла, если бы более ориентировалась на общую философскую эстетику, чем на quasi-научные генетические обобщения истории литературы: к сожалению, приходится признаться, что важные явления в области общей эстетики не оказали ни малейшего влияния на эстетику словесного творчества, существует даже какая-то наивная боязнь философского углубления; этим и объясняется чрезвычайно низкий уровень проблематики нашей науки.

Теперь нам предстоит дать самое общее определение автора и героя как коррелятивных моментов художественного целого произведения и затем дать только общую формулу их взаимоотношения, подлежащую дифференциации и углублению в следующих главах нашей работы.

Автор — носитель напряженно-активного единства завершенного целого, целого героя и целого произведения, трансгредиентного каждому отдельному моменту его. Изнутри самого героя, поскольку мы вживаемся в него, это завершающее его целое принципиально не может быть дано, им он не может жить и руководиться в своих переживаниях и действиях, оно нисходит на него — как дар — из иного активного сознания — творческого сознания автора. Сознание автора есть сознание сознания, т. е. объемлющее сознание героя и его мир сознание, объемлющее и завершающее это сознание героя моментами, принципиально трансгредиентными ему самому, которые, будучи имманентными, сделали бы фальшивым это сознание. Автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и *больше* их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально не доступно, и в этом всегда определенном и устойчивом *избытке* видения[106] и знания автора по отношению к каждому герою и находятся все моменты завершения целого — как героев, так и совместного <?> события их жизни, т. е. целого произведения. В самом деле: герой живет познавательно и этически, его поступок ориентируется в открытом этическом событии жизни или в заданном мире познания[107]; автор ориентирует героя и его познавательно-этическую ориентацию в принципиально завершенном мире бытия, ценного помимо предстоящего смысла события самым конкретным многообразием своей наличности. Своею завершенностью и завершенностью события жить нельзя, нельзя поступать; чтобы жить, надо быть незавершенным, открытым для себя — во всяком случае во всех существенных моментах жизни, надо ценностно еще предстоять себе, не совпадать со своею наличностью.

Сознание героя, его чувство и желание мира — предметная эмоционально-волевая установка — со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мире: самовысказывания героя охвачены и проникнуты высказываниями о герое автора. Жизненная (познавательно-этическая) заинтересованность в событии героя объемлется художественною заинтересованностью автора. В этом смысле эстетическая объективность идет в другом направлении, чем познавательная и этическая: эта

последняя объективность — нелицеприятная, беспристрастная оценка данного лица и события с точки зрения общезначимой или принимаемой за таковую, стремящейся к общезначимости, этической и познавательной ценности; для эстетической объективности ценностным центром является ц е л о е героя и отнесенного к нему события, которому должны быть подчинены все этические и познавательные ценности: эстетическая объективность объемлет и включает в себя познавательно-этическую. Ясно, что моментами завершения уже не могут быть познавательные и этические ценности. В этом смысле эти завершающие моменты трансгредиентны не только действительному, но и возможному — как бы продолженному пунктиром — сознанию героя: автор знает и видит больше не только в том направлении, в котором смотрит и видит герой, а в ином, принципиально самому герою недоступном; занять такую позицию и должен автор по отношению к герою.

Чтобы найти так понятого автора в данном произведении, нужно выбрать все завершающие героя и событие его жизни, принципиально трансгредиентные его сознанию моменты и определить их активное, творчески-напряженное, принципиальное единство: живой носитель этого единства завершения и есть автор, противостоящий герою, как носителю открытого и изнутри себя незавершимого единства жизненного события. Эти активно-завершающие моменты делают пассивным героя, подобно тому, как часть пассивна по отношению к объемлющему и завершающему ее целому.

Отсюда непосредственно вытекает и общая формула основного эстетически продуктивного отношения автора к герою: отношения напряженной вненаходимости автора всем моментам героя, пространственной, временной, ценностной и смысловой вненаходимости, позволяющей собрать в с е г о героя, который изнутри себя самого рассеян и разбросан в заданном мире познания и открытом событии этического поступка, собрать его и его жизнь и восполнить д о ц е л о г о теми моментами, которые ему самому в нем самом недоступны: как-то полнотой внешнего образа, наружностью, фоном за его спиной, его отношением к событию смерти и абсолютного будущего и пр., (смотри гл. 1-ю) и оправдать и завершить его помимо смысла, достижений, результата и успеха его собственной, направленной вперед жизни. Это отношение изъемлет героя из единого и единственного объемлющего его и автора-человека открытого события бытия, где он — как человек — был бы рядом с автором — как товарищ по событию жизни, или против — как враг или наконец в нем самом — как он сам, изъемлет

его из круговой поруки, круговой вины и единой ответственности и рождает его — как нового человека в новом плане бытия, в котором он сам для себя и своими силами не может родиться, облекает в ту новую плоть, которая для него самого и не существенна и не существует. Это — <1 нрзб.> вненаходимость автора герою, любовное устранение себя из поля жизни героя, очищение всего поля жизни для него и его бытия; у ч а с т н о е понимание и завершение события его жизни реально-познавательно и этически-безучастным зрителем.

Это, здесь в несколько слишком общей форме формулированное, отношение глубоко жизненно и динамично: позиция вненаходимости завоевывается, и часто борьба происходит не на жизнь, а на смерть, особенно там, где герой автобиографичен, но и не только там: иногда трудно стать и вне товарища по событию жизни и вне врага, не только нахождение внутри героя, но и нахождение ценностно рядом и против него искажает видение и бедно восполняющими и завершающими моментами: в этих случаях ценности жизни дороже ее носителя. Жизнь героя переживается автором в совершенно иных ценностных категориях, чем он переживает свою собственную жизнь и жизнь других людей вместе с ним — действительных участников в едином открытом этическом событии бытия, — осмысливается в совершенно ином ценностном контексте.

Теперь несколько слов о трех типических случаях отклонения от прямого отношения автора к герою, которые имеют место, когда герой в жизни совпадает с автором, т. е. когда он в существенном автобиографичен.

Согласно прямому отношению, автор должен стать вне себя, пережить себя не в том плане, в котором он действительно переживает свою жизнь; только при этом условии он может восполнить себя до целого трансгредиентными жизни из себя завершающими ее ценностями, он должен стать другим по отношению к себе самому, взглянуть на себя глазами другого[108]; правда, и в жизни мы это делаем на каждом шагу, оцениваем себя с точки зрения другого, через другого стараемся понять и учесть трансгредиентные собственному сознанию моменты: так, мы учитываем ценность нашей наружности с точки зрения ее возможного впечатления на другого — для нас самих непосредственно эта ценность не существует (для действительного и чистого самосознания), — учитываем фон за нашей спиной, т. е. все то окружающее нас, что мы непосредственно не видим и не знаем и что не имеет для нас прямого ценностного значения, но что видимо, значимо и знаемо другими, что является как бы тем фоном, на котором цен-

ностно воспринимают нас другие, на котором мы выступаем для них; наконец, предвосхищаем и учитываем и то, что произойдет после нашей смерти, результат нашей жизни в ее целом, конечно, уже для других; одним словом: мы постоянно и напряженно подстерегаем, ловим отражения нашей жизни в плане сознания других людей, и отдельных ее моментов и даже целого жизни, учитываем и тот совершенно особый ценностный коэффициент, с которым подана наша жизнь для другого, совершенно отличный от того коэффициента, с которым она переживается нами самими в нас самих. Но все эти через другого узнаваемые и предвосхищаемые моменты совершенно имманентизуются в нашем сознании, переводятся как бы на его язык, не достигают в нем оплотнения и самостояния, не разрывают единства нашей вперед себя, в предстоящее событие направленной, не успокоенной в себе и никогда не совпадающей со своей данной, настоящей наличностью жизни; когда же эти отражения нас <?> оплотневают в жизни, что иногда имеет место, они становятся мертвыми точками свершения, тормозом, и иногда сгущаются до выдавания нам из ночей нашей жизни двойника; но об этом после. Эти могущие нас завершить в сознании другого моменты, предвосхищаясь в нашем собственном сознании, теряют свою завершающую силу, только расширяя его в его собственном направлении; даже если бы нам удалось охватить завершенное в другом целое нашего сознания, то это целое не могло бы завладеть нами и действительно завершить нас для себя самих, наше сознание учло бы его и преодолело бы его, как один из моментов своего заданного и в существенном предстоящего единства; последнее слово принадлежало бы нашему собственному сознанию, а не сознанию другого, а наше сознание никогда не скажет самому себе завершающего слова. Взглянув на себя глазами другого, мы в жизни снова всегда возвращаемся в себя самих и последнее, как бы резюмирующее, событие совершается в нас в категориях собственной жизни. При эстетической самообъективации автора-человека в героя этого возврата в себя не должно происходить: целое героя для автора-другого должно остаться последним целым, отделять автора от героя — себя самого должно совершенно нацело, в чистых ценностях для другого и самим другим <?> должно определить себя самого, точнее: в себе самом увидеть другого до конца; ибо имманентность возможного фона сознанию отнюдь не есть эстетическое сочетание сознания героя с фоном: фон должен оттенять это сознание в его целом, как бы ни было глубоко и широко это сознание, хотя бы весь мир оно осознавало и имманентизовало себе, эстетическое должно подвести

под него трансгредиентный ему фон, автор должен найти точку опоры вне его, чтобы оно стало эстетически завершенным явлением — героем. Также и моя собственная, отраженная через другого наружность не есть непосредственно художественная наружность героя.

Если эту ценностную точку вненаходимости герою теряет автор, то возможны три общих типических случая его отношения к герою, внутри каждого возможно множество вариаций. Здесь, не предвосхищая дальнейшего, мы отметим лишь самые общие черты.

Первый случай: герой завладевает автором. Эмоционально-волевая предметная установка героя, его познавательно-этическая позиция в мире настолько авторитетна для автора, что он не может не видеть предметный мир только глазами героя и не может не переживать только изнутри события его жизни; автор не может найти убедительной и устойчивой ценностной точки опоры вне героя. Конечно, для того чтобы художественное целое, хотя бы и не завершенное, все же состоялось, какие-то завершающие моменты нужны, а следовательно, и нужно как-то стать вне героя (обычно герой не один, и указанные отношения имеют место лишь для основного героя), в противном случае окажется или философский трактат, или самоотчет-исповедь, или, наконец, данное познавательно-этическое напряжение найдет выход в чисто жизненном этическом поступке-действии. Но эти точки вне героя, на которые все же становится автор, носят случайный, не принципиальный и не уверенный характер; эти зыбкие точки вненахождения обыкновенно меняются на протяжении произведения, будучи заняты лишь по отношению к отдельному данному моменту в развитии героя, затем герой снова выбивает автора из временно занятой им позиции, и он принужден нащупывать другую; часто эти случайные точки опоры дают автору другие действующие лица, с помощью которых, вживаясь в их эмоционально-волевую установку по отношению к автобиографическому герою, он пытается освободиться от него, т. е. от самого себя. Завершающие моменты при этом носят разрозненный, не убедительный характер. Иногда автор, когда борьба безнадежна с самого начала, удовлетворяется условными точками опоры вне своего героя, которые предоставляют чисто технические узко формальные моменты рассказа, композиции произведения: произведение выходит сделанным, а не созданным, стиль, как совокупность убедительных и могучих приемов завершения, вырождается в условную манеру. Подчеркиваем, что дело здесь идет не о теоретическом согласии или не

согласии автора с героем: для нахождения обязательной точки опоры вне героя вовсе не нужно и не достаточно найти основательное теоретическое опровержение его воззрений; напряженно заинтересованное и уверенное несогласие есть столь же не эстетическая точка зрения, как и заинтересованная солидарность с героем, нет, нужно найти такую позицию по отношению к герою, при которой все его мировоззрение во всей его глубине, с его правотою или неправотою, добром и злом — одинаково — стало бы лишь моментом его бытийного, интуитивно-воззрительного конкретного целого, переместить самый ценностный центр из нудительной заданности в прекрасную данность бытия героя, не слышать и не соглашаться с ним, а видеть всего героя в полноте настоящего и любоваться им; при этом познавательно-этическая значимость его установки и согласие или несогласие с ней не утрачиваются, сохраняют свое значение, но становятся лишь моментом целого героя, любование осмысленно и напряженно; согласие и не согласие — значимые моменты целостной позиции автора по отношению к герою, не исчерпывающие этой позиции. В некоторых случаях эта единственная позиция, с которой только и можно увидеть ц е л о е героя и мир, как его извне обрамляющий, ограничивающий и оттеняющий — вне героя не достигается убедительно и устойчиво всею полнотою ви́дения автора, и следствием этого является, между прочим, следующая характерная для этого случая особенность художественного целого: задний план, мир за спиною героя не разработан и не видится отчетливо автором и созерцателем, а дан предположительно, неуверенно изнутри самого героя, так, как нам самим дан задний план нашей жизни, иногда он вовсе отсутствует: вне героя и его собственного сознания нет ничего устойчиво реального; герой не соприроден оттеняющему его фону (обстановка, быт, природа и пр.), не сочетается с ним в художественно необходимое целое, движется на нем, как живой человек на фоне мертвой и неподвижной декорации; нет органического слияния внешней выраженности героя (наружность, голос, манеры и пр.) с его внутренней познавательно-этической позицией, эта первая облегает его как неединственная и несущественная маска или же совсем не достигает отчетливости, герой не повертывается к нам лицом, а переживается нами изнутри только; диалоги ц е л ь - н ы х людей, где необходимыми художественно значимыми моментами являются и лица их, костюмы, мимика, обстановка, находящаяся за границей данной сцены, обстоятельства и моменты произведения начинают вырождаться в заинтересованные диспуты, где ценностный центр лежит в обсуждаемых проблемах; по-

скольку завершающие моменты не объединены, единого лика автора нет, он разбросан, или есть условная личина. К этому типу относятся почти все главные герои Достоевского, некоторые герои Толстого (Пьер, Левин), Киркегора[109], Стендаля и пр., герои которых частично стремятся к этому типу, как к своему пределу. (Нерастворенность темы.)

Второй случай: автор завладевает героем, вносит во внутрь его завершающие моменты, отношение автора к герою становится отчасти отношением героя к себе самому. Герой начинает сам себя определять, рефлекс автора влагается в душу или в уста герою.

Герой этого типа может развиваться в двух направлениях: во-первых, герой не автобиографичен и рефлекс автора, внесенный в него, действительно его завершает; если в первом разобранном нами случае страдала форма, то здесь страдает реалистическая убедительность жизненной эмоционально-волевой установки героя в событии. Таков герой ложноклассицизма[110], который в своей жизненной установке изнутри себя самого выдерживает чисто художественное завершающее единство, придаваемое ему автором, в каждом своем проявлении, в поступке, в мимике, в чувстве, в слове остается верен своему эстетическому принципу. У таких ложноклассиков, как Сумароков, Княжнин, Озеров[111], герои часто весьма наивно сами высказывают ту, завершающую их, морально-этическую идею, которую они воплощают с точки зрения автора. Во-вторых, герой автобиографичен; усвоив завершающий рефлекс автора, его тотальную формирующую реакцию, герой делает ее моментом самопереживания и преодолевает ее; такой герой не завершим, он внутренне перерастает каждое тотальное определение, как не адекватное ему; он переживает завершенную целостность, как ограничение и противуставляет ей какую-то внутреннюю тайну, не могущую быть выраженной: «Вы думаете, что я весь здесь», как бы говорит этот герой, «что вы видите мое целое? Самое главное во мне вы не можете ни видеть, ни слышать, ни знать». Такой герой бесконечен для автора, т. е. все снова и снова возрождается, требуя все новых и новых завершающих форм, которые он сам же и разрушает своим самосознанием. Таков герой романтизма: романтик боится выдать себя своим героем и оставляет в нем какую-то внутреннюю лазейку, через которую он мог бы ускользнуть и подняться над своею завершенностью.

Наконец, третий случай: герой является сам своим автором, осмысливает свою собственную жизнь эстетически, как бы играет роль; такой герой, в отличие от бесконечного героя романтизма и

неискупленного героя Достоевского[112], самодоволен и уверенно завершен.

Охарактеризованное нами в самых общих чертах отношение автора к герою осложняется и варьируется теми познавательно-этическими определениями целого героя, которые, как мы видели это раньше, неразрывно слиты с чисто художественным его оформлением. Так: эмоционально-волевая предметная установка героя может быть познавательно, этически, религиозно авторитетной для автора — героизация; эта установка может разоблачаться как не право претендующая на значимость — сатира, ирония и пр. Каждый завершающий трансгредиентный самосознанию героя момент может быть использован во всех этих направлениях (сатирическом, героическом, юморическом и пр.). Так: возможна сатиризация наружностью, ограничение, высмеивание познавательно-этической значимости ее внешней, определенной, слишком человеческой выраженностью, но возможна и героизация наружностью (монументальность ее в скульптуре); задний план, то невидимое и незнаемое, происходящее за спиной героя, может сделать комической его жизнь и его познавательно-этические претензии — маленький человек на большом фоне мира, маленькое знание и уверенность в этом знании человека на фоне бесконечного и безмерного незнания, уверенность в своей центральности и исключительности одного человека рядом с такою же уверенностью других людей: всюду здесь эстетически использованный фон становится моментом разоблачения. Но фон не только разоблачает, но и облачает, может быть использован для героизации выступающего на нем героя. Далее мы увидим, что сатиризация и иронизация предполагает все же возможность самопереживания тех моментов, которыми она работает, т. е. они обладают меньшею степенью трансгредиентности. Ближайшим образом нам предстоит доказать ценностную трансгредиентность всех моментов эстетического завершения самому герою, их неорганичность в самосознании, их непричастность миру жизни из себя, т. е. миру героя помимо автора, — что в самом себе они не переживаются героем как эстетические ценности и, наконец, установить их связь с внешне формальными моментами: образом и ритмом.

При одном едином и единственном участнике не может быть эстетического события; абсолютное сознание, которое не имеет ничего трансгредиентного себе, ничего вненаходящегося и ограничивающего извне, не может быть эстетизовано, ему можно только приобщиться, но его нельзя видеть, как завершимое целое. Эстетическое событие может совершиться лишь при двух участниках,

Когда уже героя вовсе нет даже потенциального — познавательное событие (трактат, статья, лекция), там же, где другим сознанием является объемлющее сознание Бога — имеет место религиозное событие (молитва, культ, ритуал).

III. Пространственная форма героя.

1. Когда я созерцаю целого человека, находящегося вне и против меня, наши конкретные действительно переживаемые кругозоры не совпадают. Ведь в каждый данный момент, в каком бы положении и как бы близко ко мне ни находился этот другой созерцаемый мною человек, я всегда буду видеть и знать что-то, чего сам он со своего места вне и против меня видеть не может: части тела, недоступные его собственному взору, — голова, лицо и его выражение, — мир за его спиной, целый ряд предметов и отношений, которые при том или ином взаимоотношении нашем доступны мне и не доступны ему. Когда мы глядим друг на друга — два разных мира

предполагает два не совпадающих сознания. Когда герой и автор совпадают или оказываются рядом друг с другом перед лицом общей ценности или друг против друга как враги, кончается эстетическое событие и начинается этическое (памфлет, манифест, обвинительная речь, похвальное и благодарственное слово, брань, самоотчет-исповедь и прочее). Когда же героя вовсе нет, даже потенциального, — познавательное событие (трактат, статья, лекция), там же, где другим сознанием является объемлющее сознание Бога, имеет место религиозное событие (молитва, культ, ритуал).

III. ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ФОРМА ГЕРОЯ

1. Когда я созерцаю цельного человека, находящегося вне и против меня, наши конкретные действительно переживаемые кругозоры не совпадают. Ведь в каждый данный момент, в каком бы положении и как бы близко ко мне ни находился этот другой созерцаемый мною человек, я всегда буду видеть и знать нечто, чего сам он со своего места вне и против меня видеть не может: части тела, недоступные его собственному взору: голова, лицо и его выражение, мир за его спиной, целый ряд предметов и отношений, которые при том или ином взаимоотношении нашем доступны мне и не доступны ему. Когда мы глядим друг на друга — два разных мира отражаются в зрачках наших глаз. Можно, приняв соответствующее положение, свести к минимуму это различие кругозоров, но нужно слиться воедино, стать одним человеком, чтобы вовсе его уничтожить.

Этот всегда наличный по отношению ко всякому другому человеку избыток моего вйдения, знания, обладания обусловлен единственностью и незаместимостью моего места в мире: ведь на этом месте в это время в данной совокупности обстоятельств я единственный нахожусь — все другие люди вне меня. Эта конкретная вненаходимость меня единственного и всех без исключения других для меня людей и обусловленный ею избыток моего вйдения по отношению к каждому из них — ему коррелятивен известный недостаток, ибо именно то, что я преимущественно вижу в другом, во мне самом тоже только другой видит, но для нас здесь это не существенно, ибо взаимоотношение «я — другой» для меня в жизни конкретно не обратимо — преодолевается познанием, которое строит единый и общезначимый мир, во всех отношениях совершенно независимый от того конкретного единственного положения, которое занимает тот или другой инди-

видуум; не существует для него и абсолютно необратимых отношений: «я — и все другие», «я и другой» для познания, поскольку они мыслятся, есть отношения относительные и обратимые, ибо субъект познания, как таковой, не занимает определенного конкретного места в бытии. Но этот единый мир познания не может быть воспринят как единственное конкретное целое, исполненное многообразия бытийственных качеств, так, как мы воспринимаем пейзаж, драматическую сцену, это здание и пр., ибо действительное восприятие конкретного целого предполагает совершенно определенное место созерцателя, его единичность и воплощенность; <мир познания> и каждый момент его может быть только помыслен. Также и то или иное внутреннее переживание и душевное целое может быть конкретно пережито — воспринято внутренне — или в категории «я-для-себя» или в категории «другого для меня», т. е. или как мое переживание или как переживание этого определенного единственного другого человека. «Возможная индивидуальность сознания» (Эбингауз)[113] психологична, мыслится, но не переживается конкретно.

Эстетическое созерцание и этический поступок не могут отвлечься от конкретной единственности места в бытии, занимаемого субъектом этого действия и художественного созерцания.

Избыток моего ви́дения по отношению к другому человеку обусловливает собой некоторую сферу исключительно моей активности: т. е. совокупности таких внутренних и внешних действий, которые только я могу совершить по отношению к другому, ему же самому со своего места вне меня совершенно недоступных, действий, восполняющих другого именно в тех местах, где сам он себя восполнить не может. Бесконечно разнообразны могут быть эти действия, в зависимости от бесконечного многообразия тех жизненных положений, в которых я и другой оказываемся в тот или иной момент, но везде, всегда и при всех обстоятельствах этот избыток моей активности есть и состав его стремится к некоторому устойчивому постоянству. Нас не интересуют здесь те действия, которые вытекают из смысла объемлющего меня и другого единого и единственного действительного события бытия и направлены на действительное изменение этого события и другого в нем, как момента его, это суть чисто этические действия-поступки; для нас важны лишь действия *созерцания*[114] — действия, ибо созерцание активно и продуктивно — не выходящие за пределы данности другого, лишь объединяющие и упорядочивающие эту данность; действия созерцания, вытекающие из избытка внешнего и внутреннего ви́дения моего другого человека

— и суть чисто эстетические действия. Избыток ви́дения — почка, где дремлет форма и откуда она и развертывается, как цветок. Но чтобы эта почка действительно развернулась бы цветком завершающей формы, необходимо, чтобы избыток моего видения восполнял кругозор созерцаемого другого человека, не теряя его своеобразия. Я должен вчувствоваться в этого другого человека, ценностно увидеть изнутри его мир так, как он его видит, стать на его место и затем, снова вернувшись на свое, восполнить его кругозор тем избытком видения, который открывается с этого моего места вне его, обрамить его, создать ему завершающее окружение из этого избытка моего видения, моего знания, моего желания и чувства. Пусть передо мною находится человек, переживающий страдание; кругозор его сознания заполнен тем обстоятельством, которое заставляет его страдать, и теми предметами, которые он видит перед собой, эмоционально-волевые тона, объемлющие этот видимый и восполняемый <?> предметный мир, — тона страдания. Я должен эстетически пережить и завершить его (этические поступки: помощь, спасение, утешение — здесь исключены). Первый момент эстетической деятельности — вживание: я должен пережить — увидеть и узнать — то, что он переживает, стать на его место, как бы совпасть с ним (как, в какой форме это вживание возможно, психологическую проблему вживания мы оставляем в стороне; для нас достаточно бесспорного факта, что в некоторых пределах такое вживание возможно; проблема понимания чужой душевной жизни, симпатии чувства и пр.)[115]. Я должен усвоить себе конкретный жизненный кругозор этого человека так, как он его переживает; в этом кругозоре не окажется целого ряда моментов, доступных мне с моего места: так, страдающий не переживает полноты своей внешней выраженности, переживает ее лишь частично, и притом на языке внутренних самоощущений, он не видит страдальческого напряжения своих мышц, всей пластически законченной позы своего тела, экспрессии страдания на своем лице, не видит ясного голубого неба, на фоне которого для меня обозначен его страдающий внешний образ. Если бы даже он и мог бы увидеть все эти моменты, например находясь перед зеркалом, у него не было бы соответствующего эмоционально-волевого подхода к этим моментам, они не заняли бы в его сознании того места, которое они занимают в сознании созерцателя. Во время вживания я должен отвлечься от самостоятельного значения этих трансгредиентных его сознанию моментов, использовать их лишь как указание, как технический аппарат вживания; его внешняя выраженность — тот путь, с помощью которого я проникаю

внутрь его и почти сливаюсь с ним изнутри. Но есть ли эта полнота внутреннего слияния последняя цель эстетической деятельности, для которой внешняя выраженность является лишь средством, несет лишь сообщающую функцию? Отнюдь нет: собственно эстетическая деятельность еще и не начиналась. Действительно изнутри пережитое жизненное положение страдающего может побудить меня к этическому поступку: помощи, утешению, познавательному размышлению, но во всяком случае за вживанием должен следовать возврат в себя[116], на свое место вне страдающего, только с этого момента материал вживания может быть осмыслен этически, познавательно или эстетически; если бы этого возврата не происходило, имело бы место патологическое явление переживания чужого страдания как своего собственного, заражение чужим страданием, не больше. Строго говоря: чистое вживание, связанное с потерей своего единственного места вне другого, вообще едва ли возможно и во всяком случае совершенно бесполезно и бессмысленно. Вживаясь в страдания другого, я переживаю их именно как *его* страдания, в категории другого, и моей реакцией на него является не крик боли, а слово утешения и действие помощи. Отнесение пережитого к другому есть обязательное условие продуктивного вживания и познавания и этического и эстетического. Эстетическая деятельность и начинается собственно тогда, когда мы возвращаемся в себя и на свое место вне страдающего, оформляем и завершаем материал вживания; и это оформление и завершение происходят тем путем, что мы восполняем материал вживания, т. е. страдание данного человека, моментами, трансгредиентными всему предметному миру его страдающего сознания, которые имеют теперь уже не сообщающую, а новую, *завершающую* функцию: положение его тела, которое сообщало нам о страдании, вело нас к его внутреннему страданию, становится теперь чисто пластической ценностью, выражением, воплощающим и завершающим выражаемое страдание, и эмоционально-волевые тона этой выраженности уже не тона страдания, голубое небо, его обрамляющее, становится живописным моментом, завершающим и разрешающим его страдание. И все эти завершающие и изваяющие его образ ценности почерпнуты мною из избытка моего вйдения, воления и чувствования. Следует иметь в виду, что моменты вживания и завершения не следуют друг за другом хронологически, мы настаиваем лишь на их смысловом различении, но в живом переживании они тесно переплетаются между собой и сливаются друг с другом. В словесном произведении каждое слово имеет в виду оба момента, несет двоякую

функцию: направляет вживание и дает ему завершение, но может преобладать тот или другой момент. Нашею ближайшею задачей является рассмотрение тех пластически-живописных, пространственных ценностей, которые трансгредиентны сознанию героя и его миру, его познавательно-этической установке в мире, и завершают его извне, из сознания другого о нем, их автора-созерцателя.

2. Первый момент, подлежащий нашему рассмотрению, — наружность, как совокупность всех экспрессивных, говорящих моментов человеческого тела[117]. Как мы переживаем свою собственную наружность и как мы переживаем наружность в другом? В каком плане переживания лежит ее эстетическая ценность? — Таковы вопросы этого рассмотрения.

Не подлежит, конечно, сомнению, что моя наружность не входит в конкретный действительный кругозор моего видения, за исключением тех редких случаев, когда я, как Нарцисс, созерцаю свое отражение в воде или в зеркале. Моя наружность, т. е. все без исключения экспрессивные моменты моего тела, переживается мною изнутри, как мышечное чувство, термическое, общее соматическое чувство и пр., лишь в виде разрозненных обрывков, фрагментов, болтающихся на струне внутреннего самоощущения, попадает моя наружность в поле моих внешних чувств, и прежде всего зрения, но данные этих внешних чувств не являются последней инстанцией даже для решения вопроса о том: мое ли это тело; решает вопрос лишь наше внутреннее самоощущение. Оно же придает и единство обрывкам моей внешней выраженности, переводит их на свой, внутренний язык. Так обстоит дело с действительным восприятием: во внешне-едином видимом, слышимом и осязаемом мною мире я не встречаю своей внешней выраженности, как внешний же единый предмет рядом с другими предметами, я нахожусь как бы на границе видимого мною мира, пластически-живописно не соприроден ему. Моя мысль помещает мое тело сплошь во внешний мир, как предмет среди других предметов, но не мое действительное ви́дение, оно не может прийти на помощь мышлению, дав ему адекватный образ.

Если мы обратимся к творческому воображению, к мечте о себе, мы легко убедимся, что она не работает моей внешней выраженностью, не вызывает ее внешнего законченного образа. Мир моей активной мечты о себе[118] располагается передо мною, как и кругозор моего действительного видения, и я вхожу в этот мир, как главное действующее лицо в нем: которое спорит <?>, одерживает победу над сердцами, завоевывает необычайную славу и пр., но при этом я совершенно не представляю себе своего внеш-

него образа, между тем как образы других действующих лиц моей мечты, даже самые второстепенные, представляются с поразительной иногда отчетливостью и полнотой вплоть до выражения удивления, восхищения, испуга, любви, страха на их лицах; но того, к кому относится этот страх, это восхищение и любовь, т. е. себя самого, я совсем не вижу, я переживаю себя изнутри — даже когда я мечтаю об успехах своей наружности, мне совсем не нужно ее представлять себе, я представляю лишь результат произведенного ею впечатления на других людей. С точки зрения живописно-пластической мир мечты совершенно подобен миру действительного восприятия: главное действующее лицо и здесь внешне не выражено, оно лежит в ином плане, чем другие действующие лица; в то время как эти в н е ш н е выражены, оно переживается и з н у т р и. Мечта не восполняет здесь пробелы действительного восприятия, и ей это не нужно. Разнопланность действующих лиц в мечте особенно ясна, если мечта носит эротический характер: ее желанная героиня достигает крайней степени внешней отчетливости, на какую только способно представление, герой — сам мечтающий — переживает себя в своих желаниях и в своей любви изнутри и внешне совершенно не выражен. Та же разнопланность имеет место и во сне. Но когда я начну рассказывать свою мечту или свой сон другому, я должен переводить главное действующее лицо в один план с другими действующими лицами (даже где рассказ ведется от первого лица), во всяком случае должен учитывать, что все действующие лица рассказа, и я в том числе, будут восприняты слушающим в одном живописно-пластическом плане, ибо все они другие для него. В этом отличие мира художественного творчества от мира мечты и действительной жизни: все действующие лица равно выражены в одном пластически-живописном плане ви́дения, между тем как в жизни и в мечте главный герой — я — внешне не выражен и не нуждается в образе. Облачить во внешнюю плоть это главное действующее лицо жизни и мечты о жизни является первой задачей художника. Иногда при нехудожественном чтении романа некультурными людьми художественное восприятие заменяется мечтою, но не свободной, а предопределенной романом, пассивной мечтой, причем читающий вживается в главного героя, отвлекается от всех завершающих его моментов, и прежде всего наружности, и переживает жизнь его так, как если бы он сам был героем ее.

Можно сделать попытку в воображении представить себе свой собственный внешний образ, почувствовать себя извне, перевести себя с языка внутреннего самоощущения на язык внешней выра-

женности: это далеко не так легко, понадобится некоторое непривычное усилие; и эта трудность и усилие совсем не похожи на те, какие мы переживаем, вспоминая малознакомое, полузабытое лицо другого человека; дело здесь не в недостатке памяти своей наружности, а в некотором принципиальном сопротивлении нашего внешнего образа. Легко убедиться путем самонаблюдения, что первоначальный результат попытки будет таков: мой зрительно выраженный образ начнет зыбко определяться рядом со мною — изнутри переживаемым — он едва-едва отделится от моего внутреннего самоощущения по направлению вперед себя и сдвинется немного в сторону — как барельеф, отделится от плоскости внутреннего самоощущения, не отрываясь от нее сполна: я как бы раздвоюсь немного, но не распадусь окончательно: пуповина самоощущения будет соединять мою внешнюю выраженность с моим внутренним переживанием себя. Нужно некоторое новое усилие, чтобы представить себя самого отчетливо en face, совершенно оторваться от внутреннего самоощущения моего, и, когда это удается, нас поражает в нашем внешнем образе какая-то своеобразная пустота, призрачность и несколько жуткая одинокость его. Чем это объясняется? Тем, что у нас нет к нему соответствующего эмоционально-волевого подхода, который мог бы оживить его и ценностно включить во внешнее единство живописно-пластического мира. Все мои эмоционально-волевые реакции, ценностно воспринимающие и устрояющие внешнюю выраженность другого человека: любование, любовь, нежность, жалость, вражда, ненависть и т. под., направленные вперед меня в мир, непосредственно к себе самому, как я изнутри себя переживаю, не применимы: я устрояю свое внутреннее я, волящее, любящее, чувствующее, видящее и знающее, изнутри в совершенно иных ценностных категориях, к моей внешней выраженности непосредственно не приложимых. Но мое внутреннее самоощущение и ценность для себя остаются во мне воображающем и видящем, во мне воображенном и видимом их нет, т. е. нет во мне непосредственно и оживляющей и включающей эмоционально-волевой реакции для своей собственной внешности, — отсюда-то ее пустота и одинокость*.

Нужно коренным образом перестроить всю архитектонику мира мечты, введя в него совершенно новый момент, чтобы оживить

* Вторичная эстетика, без изоляции. (Приписано сверху на полях, без знака вставки. — *Прим. ред.*).

и приобщить воззрительному целому свой внешний образ. Этот новый момент, перестрояющий архитектонику, — эмоционально-волевая утвержденность моего образа из другого и для другого человека, ибо изнутри меня самого есть лишь мое внутреннее самоутверждение, которое я не могу проецировать на мою оторванную от внутреннего самоощущения внешнюю выраженность, почему она и противостоит мне в ценностной пустоте, неутвержденности. Необходимо вдвинуть между моим внутренним самоощущением — функцией моего п у с т о г о ви́дения и моим внешневыраженным образом как бы прозрачный экран, экран возможной эмоционально-волевой реакции другого на мое внешнее явление: возможных восторгов, любви, удивления, жалости ко мне другого, — и глядя сквозь этот экран чужой души, низведенной до средства, я оживляю и приобщаю живописно-пластическому миру свою наружность. Этот возможный носитель ценностной реакции другого на меня не должен становиться определенным человеком, в противном случае он тотчас вытеснит из поля моего представления мой внешний образ и займет его место, я буду видеть его с его внешне выраженной реакцией на меня, уже находясь нормально на границах поля видения, кроме того, он внесет некоторую фабулическую определенность в мою мечту, как участник с уже определенной ролью, а нужен не участвующий в воображаемом событии автор. Дело идет именно о том, чтобы перевести себя с внутреннего языка на язык внешней выраженности и вплести себя всего без остатка в единую живописно-пластическую ткань жизни, как человека среди других людей, как героя среди других героев; эту задачу легко подменить другой, совершенно инородной задачей, задачей мысли: мышление очень легко справляется с тем, чтобы поместить меня самого в единый план со всеми другими людьми, ибо в мышлении я прежде всего отвлекаюсь от того единственного места, которое я — единственный человек — занимаю в бытии, а следовательно, и от конкретно-наглядной единственности мира; поэтому мысль не знает этических и эстетических трудностей самообъективации. Этическая и эстетическая объективация нуждается в могучей точке опоры вне себя, в некоторой действительно реальной силе, изнутри которой я мог бы видеть себя, как другого.

В самом деле, когда мы созерцаем свою наружность — как живую и приобщенную живому внешнему целому, сквозь призму оценивающей души возможного другого человека, эта лишенная самостояния душа другого, душа-раба вносит некий фальшивый и абсолютно чуждый этическому бытию-событию элемент: ведь это

не продуктивное, обогащающее порождение, ибо порождение <это> лишено самостоятельной ценности, это дутый, фиктивный продукт, замутняющий оптическую чистоту бытия; здесь как бы совершается некоторый оптический подлог, создается душа без места, участник без имени и без роли, нечто абсолютно внеисторическое. Ясно, что глазами этого фиктивного другого нельзя увидеть своего истинного лика, но лишь свою личину. Этот экран живой реакции другого нужно уплотнить и дать ему обоснованную, существенную, авторитетную самостоятельность, сделать его ответственным автором. Отрицательным условием для этого является совершенное бескорыстие мое по отношению к нему: я не должен, вернувшись в себя, использовать для себя же самого его оценку. Здесь мы не можем углубляться в эти вопросы, пока дело идет только о наружности (смотреть: рассказчик, самообъективация через героиню и пр.). Ясно, что наружность — как эстетическая ценность — не является непосредственным моментом моего самосознания, она лежит на границе пластически-живописного мира, осуществляя действительность внешнего ви́дения и мечты, я — как главное действующее лицо своей жизни, и действительной, и воображаемой — переживаю себя в принципиально ином плане, чем всех других действующих лиц моей жизни и моей мечты.

Совершенно особым случаем ви́дения своей наружности является смотрение на себя в зеркало[119]. По-видимому, здесь мы видим себя непосредственно. Но это не так: мы остаемся в себе самих и видим только свое отражение, которое не может стать непосредственным моментом нашего ви́дения и переживания мира: мы видим отражение своей наружности, но не себя в своей наружности, наружность не обнимает меня всего, я — перед зеркалом, а не в нем; зеркало может дать лишь материал для самообъективации, и притом даже не в чистом виде. В самом деле: наше положение перед зеркалом всегда несколько фальшиво: так как у нас нет подхода к себе самому извне, то мы и здесь вживаемся в какого-то неопределенного возможного другого, с помощью которого мы и пытаемся найти ценностную позицию по отношению к себе самому, из другого пытаемся мы и здесь оживить и оформить себя; отсюда то своеобразное неестественное выражение нашего лица, которое мы видим в зеркале, какого у нас не бывает в жизни. Эта экспрессия нашего отраженного в зеркале лица слагается из нескольких выражений совершенно разнопланной эмоционально-волевой направленности: 1) из выражения нашей действительной эмоционально-волевой установки, осуществляемой нами в данный момент и оправданной в едином и единственном контексте

нашей жизни; 2) выражения оценки возможного другого, выражения фиктивной души без места; 3) выражения нашего отношения к этой оценке возможного другого: удовлетворение, неудовлетворение, довольство — недовольство; ведь наше собственное отношение к наружности не носит непосредственно эстетического характера*, а относится лишь к ее возможному действию на других — непосредственных наблюдателей, т. е. мы оцениваем ее не для себя, а для других через других. Наконец, к этим трем выражениям может присоединиться еще и то, которое мы желали бы видеть на своем лице, опять, конечно, не для себя, а для других: ведь мы всегда почти несколько позируем перед зеркалом, придавая себе то или иное, представляющееся нам существенным и желательным выражение. Вот какие различные выражения борются и вступают в случайный симбиоз на нашем отраженном зеркалом лице. Во всяком случае здесь не единая и единственная душа выражена, в событие самосозерцания вмешался второй участник, фиктивный другой, не авторитетный и не обоснованный автор; я не один, когда я смотрю на себя в зеркало, я одержим чужою душой. Более того, иногда эта чужая душа может уплотниться до некоторого самостояния: досада и некоторое озлобление, с которыми соединяется наше недовольство своей наружностью, оплотняют этого другого — возможного автора нашей наружности; возможно недоверие к нему, ненависть, желание его уничтожить: начиная бороться с чьей-то возможной тотально формирующей оценкой, я уплотняю ее до самостояния, почти до локализованного в бытии лица.

Первой задачей художника, работающего над автопортретом, и является о ч и щ е н и е э к с п р е с с и и о т р а ж е н н о г о л и ц а, устранение размыкающей экспрессивной оценки, а это достигается только тем путем, что художник занимает твердую позицию вне себя, находит авторитетного и принципиального автора, это автор-художник, как таковой, побеждающий художника-человека. Мне кажется, впрочем, что автопортрет всегда можно отличить от портрета, по какому-то несколько призрачному характеру лица, оно как бы не обымает собою полного человека, всего до конца: на меня почти жуткое впечатление производит всегда смеющееся лицо Рембрандта на его автопортрете[120] и странно отчужденное лицо Врубеля[121].

* Нет завершения лика, размыкающее выражение (приписано между строками над этими словами. — *Прим. ред.*).

Гораздо труднее дать цельный образ собственной <?> наружности в автобиографическом герое словесного произведения, где она, приведенная в разностороннее фабульное движение, должна покрывать всего человека. Мне неизвестны законченные попытки этого рода в значительном художественном произведении, но частичных попыток много; вот некоторые из них: детский автопортрет Пушкина[122], Иртеньев Толстого, его же Левин, Человек из подполья Достоевского и др. В словесном творчестве не существует, да и не возможна чисто живописная законченность наружности, где она сплетена другими моментами цельного человека, которые мы разберем в дальнейшем.

Собственная фотография также дает только материал для сличения, и здесь мы не видим себя, но лишь свое отражение без автора, правда, оно уже не отражает выражения фиктивного другого, т. е. более чисто, чем зеркальное отражение, но оно случайно, искусственно принято и не выражает нашей существенной эмоционально-волевой установки в событии бытия — это сырой материал, не нашедший единой ценностной формирующей и завершающей реакции, совершенно не включимый в единство моего жизненного опыта, ибо нет принципов для его включения.

Другое дело портрет наш, сделанный авторитетным для нас художником, это действительно окно в мир, где я никогда не живу, действительно видение себя в мире другого глазами чистого и цельного другого человека — художника, ви́дение, как гадание, носящее несколько предопределяющий меня характер, ибо эстетическое завершение в плане самопознания родственно предопределению, эстетический концепт *целого* своей собственной жизни — как судьба — фатуму астрологии и физиогномики.

Ибо наружность должна обымать и содержать в себе и завершать целое души — единой эмоционально-волевой познавательно-этической установки моей в мире[123] — эту функцию несет наружность для меня только в другом: почувствовать себя самого в своей наружности, обнятым и выраженным ею я не могу, мои эмоционально-волевые реакции прикрепляются к предметам, а не сжимаются во внешне законченный образ меня самого. Моя наружность не может стать моментом моей характеристики для меня самого. В категории «я» моя наружность не может переживаться, как объемлющая и завершающая меня ценность, так переживается она лишь в категории «другого», и нужно себя самого подвести под эту категорию, чтобы увидеть себя, как момент внешнего единого живописно-пластического мира. (Объединяющие идеи наружности: родовые, национальные, человеческие и пр.)

Наружность нельзя брать изолированно по отношению к словесно-художественному творчеству; некоторая неполнота чисто живописного портрета здесь восполняется целым рядом моментов, непосредственно примыкающих к наружности, малодоступных или вовсе недоступных изобразительному искусству: манеры, походка, тембр голоса, меняющееся выражение лица и всей наружности в те или иные исторические моменты жизни человека, выражение необратимых моментов события жизни в историческом ряду ее течения, моменты постепенного роста человека, проходящего через внешнюю выраженность возрастов: образы юности, зрелости, старости, в его пластически-живописной непрерывности, — моменты, которые можно обнять выражением: история внешнего человека. Для самосознания этот целостный образ рассеян в жизни, попадая в поле видения внешнего мира лишь в виде случайных обрывков, причем не хватает именно внешнего единства и непрерывности, и собрать себя в сколько-нибудь законченное внешнее целое сам человек не может, переживая жизнь в категории своего я. Дело здесь не в недостатке материала внешнего видения — хотя и недостаток чрезвычайно велик, — а в чисто принципиальном отсутствии сплошного единого ценностного подхода изнутри самого человека к его внешней выраженности; никакое зеркало, фотография, специальное наблюдение над собой здесь не помогут; в лучшем случае мы получим эстетически фальшивый продукт, корыстно созданный с помощью лишенного самостояния возможного другого.

В этом смысле можно говорить об абсолютной эстетической нужде человека в другом, в видящей, помнящей, собирающей и объединяющей активности другого, которая одна может создать его внешне законченную личность, этой личности не будет, если другой ее не создаст: эстетическая память продуктивна, она впервые рождает в н е ш н е г о человека в новом плане бытия.

3. Особым и чрезвычайно важным моментом во внешнем пластически-живописном вйдении человека является переживание объемлющих его внешних границ. Этот момент неразрывно связан с наружностью и лишь абстрактно отделим от нее, выражая отношение внешнего, наружного человека к объемлющему его внешнему миру, момент ограничения человека в мире. Эта внешняя граница существенно иначе переживается в самосознании, т. е. по отношению к себе самому, чем по отношению к другому человеку. В самом деле: только в другом человеке дано мне живое, эстетически убедительное (и этически) переживание человеческой конечности, эмпирической ограниченной предметности. Другой весь

дан мне во внешнем для меня мире, как момент его, сплошь со всех сторон пространственно ограниченный, причем в каждый данный момент я отчетливо переживаю все его границы, всего его охватываю взором и могу всего охватить осязанием: я вижу линию, очерчивающую его голову на фоне внешнего мира, и все линии его тела, отграничивающие его в мире; другой весь простерт и исчерпан во внешнем для меня мире, как вещь среди других вещей, ни в чем не выходя за его пределы, ничем не нарушая его видимого осязаемого пластически-живописного единства.

Не подлежит сомнению, что весь мой воспринятый опыт никогда мне не сможет дать такое же видение своей собственной внешней, сплошной ограниченности; не только действительное восприятие, но и представление не могут построить такого кругозора, куда я входил бы весь без остатка, как сплошь ограниченный. Относительно действительного восприятия это не нуждается в особом доказательстве: я нахожусь на границе кругозора моего ви́дения; видимый мир располагается передо мною. Оборачивая во все стороны свою голову, я могу достигнуть видения всего меня со всех сторон окружающего пространства, в центре которого я нахожусь, но я не увижу себя, действительно окруженного этим пространством. Несколько сложнее обстоит дело с представлением. Мы уже видели, что, хотя обычно я не представляю себе своего <1 нрзб.> образа, но при известном усилии могу это сделать, и при этом представить его себе, конечно, со всех сторон ограниченным, как другого. Но этот образ не обладает внутренней убедительностью: я не перестаю переживать себя изнутри, и это самопереживание остается со мною, или вернее я-то сам остаюсь в нем и не вкладываю его в представленный образ; именно сознание того, что это весь я, что вне этого <1 нрзб.>, сплошь ограниченного предмета меня нет, никогда не бывает во мне убедительным: необходимым коэффициентом всякого восприятия (<1 нрзб.>) и представления моей внешней выраженности является сознание того, что это не весь я. В то время, как представление другого человека вполне соответствует полноте его действительного видения, мое самопредставление сконструировано и не соответствует никакому действительному восприятию; самое существенное в действительном переживании себя остается за бортом внешнего ви́дения.

Это различие в переживании себя и в переживании другого преодолевается познанием, или, точнее: познание игнорирует это различие, как оно игнорирует и единственность познающего субъекта. В едином мире познания я не могу поместить себя, как един-

ственное я-для-себя в противоположность ко всем без исключения остальным людям, прошлым, настоящим и будущим — как другим для меня; напротив: я знаю, что я такой же ограниченный человек, как и все другие, и что всякий другой существенно переживает себя изнутри, принципиально не вмещаясь для себя самого в свою внешнюю выраженность. Но это познание не может обусловить собою действительного видения и переживания единственного конкретного мира единственного субъекта. Формою конкретного переживания действительного человека является корреляция, но не обратимость категорий «я» и «другого»[124]; и эта форма «я», в которой я переживаю себя-единственного, в корне отлична от формы «другого», в которой я переживаю всех без исключения других людей. И «я» другого человека совершенно иначе переживается мною, чем мое собственное «я», и оно подводится под категорию другого, как момент его, и это различие имеет существенное значение не только для эстетики, но и для этики. Достаточно указать на принципиальную неравноценность я и другого с точки зрения христианской нравственности: нельзя любить себя, но должно любить другого[125], нельзя быть снисходительным к себе, но должно быть снисходительным к другому, вообще от всякого бремени должно освобождать другого и брать его на себя[126]; или альтруизм, который совершенно иначе оценивает счастье другого и свое собственное счастье. К этическому солипсизму[127] нам еще придется вернуться в дальнейшем.

Для эстетической точки зрения существенным является следующее: я для себя являюсь субъектом какой бы то ни было активности, активности вйдения, слышания, осязания, мышления, чувствования и пр., я как бы исхожу из себя в своих переживаниях и направлен вперед себя, на мир, на объект. Объект противостоит мне — как субъекту. Дело здесь идет не о гносеологической корреляции субъекта — объекта, а о жизненной корреляции меня — единственного субъекта и всего остального мира как объекта не только моего познания и внешних чувств, но и воления и чувствования. Другой человек для меня весь в объекте, и его я — только объект для меня. Я могу помыслить себя, могу частично воспринять себя внешним чувством, отчасти сделать себя предметом желания и чувства, т. е. могу сделать себя своим объектом. Но в этом акте самообъективации я не буду совпадать с самим собою, я-для-себя останусь в самом акте этой самообъективации, но не в его продукте, в акте видения, чувствования, мышления, но не в мыслимом, увиденном или почувствованном предмете. Я не могу всего себя вложить в объект, я превышаю всякий объект, как ак-

тивный субъект его. Нас здесь интересует не познавательная сторона этого положения, легшего в основу идеализма, но конкретное переживание своей субъектности и абсолютной неисчерпанности в объекте, момент, глубоко понятый и усвоенный эстетикой романтизма (учение об иронии Шлегеля)[128], в противоположность чистой объектности другого человека. Познание вносит сюда корректив, согласно которому и я для себя — единственный человек — не являюсь абсолютным я или гносеологическим субъектом, что все то, что делает меня самим собою, определенным человеком в отличие от всех других людей: определенное место и время, определенная судьба и пр., — является тоже объектом, а не субъектом познания (Риккерт)[129], но все же интуитивно убедительным делает идеализм переживание себя самого, а не переживание другого человека, это последнее скорее делает убедительным реализм и материализм[130]. Интуитивно убедителен, во всяком случае понятен, может быть солипсизм[131], помещающий весь мир в мое сознание, но совершенно интуитивно непонятным было бы помещать весь мир и меня самого в сознание другого человека, который столь очевидно является лишь ничтожной частью большого мира. Я не могу убедительно пережить всего себя заключенным во внешне ограниченный, сплошь видимый и осязаемый предмет, совершенно во всех отношениях совпадая с ним, но иначе я не могу себе представить другого человека: все то внутреннее, что я знаю в нем и отчасти сопереживаю, я вкладываю в его внешний образ, как в сосуд, вмещающий его я, его волю, его познания: другой собран и вмещен для меня весь в свой внешний образ[132]. Между тем как свое сознание я переживаю как бы объемлющим мир, охватывающим его, а не вмещенным в него в виде и осязании небольшого ограниченного предмета. Внешний образ может быть пережит как завершающий и исчерпывающий другого, но не переживается мною, как исчерпывающий и завершающий меня*.

Во избежание недоразумения подчеркиваем еще раз, что мы не касаемся здесь познавательных моментов: отношения души и тела, сознания и материи, идеализма и реализма и иных проблем, связанных с этими моментами, нам важно здесь лишь конкретное переживание и чисто эстетическая убедительность его. Мы могли бы сказать, что с точки зрения самопереживания интуитивно убе-

---

* Основа романтической образности (образ бесконечного) — есть самопереживание: «Все во мне и я во всем»[133] (Приписано между строками. — *Прим. ред.*).

дителен идеализм, а с точки зрения переживания мною другого человека интуитивно убедителен материализм, совершенно не касаясь философско-познавательной оправданности этих направлений. Линия, как граница тела, адекватна ценностно для определения <и> завершения другого, притом всего, во всех его моментах, и совершенно не адекватна для определения и завершения меня для меня самого, ибо я существенно переживаю себя, охватывая всякие границы, всякое тело, расширяя себя за всякие пределы, мое самосознание разрушает пластическую убедительность моего образа.

Отсюда следует, что только другой человек переживается мною, как соприродный внешнему миру, эстетически убедительно может быть вплетен в него и согласован с ним. Человек — как природа — интуитивно убедительно переживается только в другом, но не во мне. Я для себя не соприроден внешнему миру весь, во мне всегда есть нечто существенное, что я могу противоставить ему, именно — моя внутренняя активность, моя субъектность, которая противостоит внешнему миру, как объекту, не вмещаясь в него, эта внутренняя активность моя внеприродна и внемирна; у меня всегда есть выход по линии внутреннего переживания себя в акте признания <?> мира, есть как бы лазейка, по которой я спасаю себя от сплошной природной данности. Другой — в своем эстетическом существе — интимно связан с миром, я — с моей внутренней внемирной активностью. Когда я имею себя во всей моей серьезности, все объектное во мне: фрагменты моей внешней выраженности, все уже данное, наличное во мне, я — как определенное содержание моей мысли о себе самом, моих чувствований себя — перестает для меня выражать меня, я начинаю уходить весь в самый акт этого мышления, видения и чувствования. Ни в одно внешнее обстояние я не вхожу сполна и не исчерпываюсь им, я для себя нахожусь как бы на касательной ко всякому данному обстоянию. Все пространственно данное во мне тяготеет к непространственному внутреннему центру, в другом — все идеальное тяготеет к его пространственной данности.

Эта особенность конкретного переживания мною другого ставит остро эстетическую проблему чисто интенсивного оправдания данной ограниченной конечности, не выходя за пределы данного же внешнего пространственно-чувственного мира; только по отношению к другому непосредственно переживается недостаточность познавательного постижения и чисто смыслового, индифферентного к конкретной единственности образа, этического оправдания, ибо оно минует момент внешней выраженности, столь су-

щественный в переживании мною другого и не существенный во мне самом.

Эстетическая активность моя — не в специальной деятельности художника-автора, а в единственной жизни — не дифференцирована и не освобождена от не эстетических моментов — синкретических — таящих в себе как бы зародыш творческого пластического образа, выражается в ряде необратимых действий, из меня исходящих и ценностно утверждающих другого человека в моментах его внешней завершенности: объятие, поцелуй, осенение и пр. В живом переживании этих действий особенно явственна их продуктивность и их необратимость. В них я наглядно убедительно осуществляю привилегию моего положения вне другого человека, и ценностная уплотненность его становится здесь осязательно-реальной. Ведь только другого можно обнять, охватить со всех сторон, любовно осязать все границы его: хрупкая конечность, завершенность другого, его здесь-и-теперь-бытие внутренне постигается мною и как бы оформляется объятием; в этом акте внешнее бытие другого заживает по-новому, обретает какой-то новый смысл, рождается в новом плане бытия. Только к устам другого можно прикоснуться устами, только на другого можно возложить руки, активно подняться над ним, осеняя его сплошь всего — во всех моментах его бытия, его тело и *в нем* душу. Всего этого не дано мне пережить по отношению к себе самому, причем дело здесь не в одной только физической невозможности, а в эмоционально-волевой *неправде* обращения этих актов на себя самого. Как предмет объятия, целования, осенения внешнее, ограниченное бытие другого становится ценностно упругим и тяжелым, внутренне весомым, определившимся <?> в нужде материалом для пластического оформления и изваяния данного человека, не как физически законченного и ограниченного физическим же пространством, а эстетически законченного и ограниченного эстетически-событийным живым пространством. Ясно, конечно, что мы отвлекаемся здесь от сексуальных моментов, замутняющих эстетическую чистоту этих необратимых действий, мы берем их как художественно-символические жизненные выражения реакции на целое человека, когда мы, обнимая или осеняя тело, обнимаем или осеняем и душу, заключенную в нем и выраженную им.

4. Третий момент, на котором мы остановим наше внимание, — действия, внешние поступки человека, протекающие в пространственном мире. Как переживается действие и пространство его в самосознании действующего, и как переживается мною действие другого человека — в каком плане сознания лежит его эсте-

тическая ценность — таковы вопросы предстоящего рассмотрения.

Мы отметили недавно, что фрагменты моей внешней выраженности приобщены ко мне лишь через соответствующие им внутренние переживания. В самом деле, когда реальность моя почему-либо становится сомнительной, когда я не знаю, грежу ли я или нет, меня не убеждает только видимость моего тела: я должен или сделать какое-нибудь движение, или ущипнуть себя, т. е. для проверки своей реальности перевести свою внешность на язык внутренних самоощущений. Когда мы, вследствие заболевания, перестаем владеть каким-либо членом, например ногой, она представляется нам словно чужой, «не моей», хотя во внешне-воззрительном образе моего тела она несомненно относится к моему целому. Всякий извне данный обрывок тела должен быть мною пережит изнутри, и только этим путем он может быть приобщен ко мне, к моему единственному единству, если же этот перевод на язык внутренних самоощущений не удается, я готов отвергнуть данный обрывок, как не мой, как не мое тело; порывается интимная связь его со мною. Особенно важно это чисто внутреннее переживание тела и его членов в момент свершения действия, которое всегда ведь устанавливает связь между мною и другим внешним предметом, расширяет сферу моего физического влияния.

Без труда путем самонаблюдения можно убедиться в том, что менее всего фиксирую я свою внешнюю выраженность в момент совершения физического действия: строго говоря, я действую, схватываю предмет не рукою — как внешне законченным образом, — а соответствующим руке внутренне переживаемым мускульным чувством, и не предмет — как внешне законченный образ, а соответствующее ему мое осязательное переживание и мускульное чувство сопротивления предмета, его тяжести, плотности и пр. Видимое лишь дополняет изнутри переживаемое и, безусловно, имеет лишь второстепенное значение для осуществления действия. Вообще все данное, наличное, уже имеющееся и осуществленное — как таковое — отступает на задний план действующего сознания. Сознание направлено на цель, и пути свершения и все средства достижения переживаются изнутри. Путь свершения действия — чисто внутренний путь, и непрерывность этого пути тоже чисто внутренняя (Бергсон)[134]. Пусть я совершаю рукой какое-нибудь определенное движение, например, достаю с полки эту книгу: я не слежу за внешним движением моей руки, видимым проходимым ею путем, за теми положениями, которые она прини-

мает <во> время движения по отношению к различным предметам этой комнаты: все это только в виде случайных обрывков, мало нужных для действия, входит в мое сознание: я управляю своею рукою изнутри. Когда я иду по улице, <я> внутренне направлен вперед, внутренне рассчитываю и оцениваю все свои движения; конечно, при этом мне бывает иногда нужно кое-что отчетливо видеть, иной раз даже и в себе самом, но это внешнее вѝдение при совершении действия всегда односторонне: оно схватывает в предмете только то, что имеет непосредственное отношение к данному действию и этим разрушает полноту воззрительной данности предмета. Настоящее, данное, определенное в зрительном образе предмета, находящегося в районе действия, разъедено и разложено при совершении действия предстоящим, будущим, еще осуществляемым по отношению к данному предмету моим действием: предмет видится мною с точки зрения будущего внутреннего переживания, а это — самая несправедливая к внешней завершенности предмета точка зрения. Так, развивая далее наш пример, я, идя по улице и заметив идущего навстречу человека, быстро подался вправо, чтобы избежать столкновения; в вѝдении этого человека для меня на первом плане находился предвосхищаемый мною возможный толчок, который я пережил бы изнутри, — причем само это предвосхищение совершается на языке внутреннего самоощущения, — а отсюда непосредственно вытекало мое движение вправо, внутренне управляемое. Предмет, находящийся в районе напряженного внешнего действия, переживается то как возможное препятствие, давление, как возможная боль, то как возможная опора для руки, ноги и пр., притом все это — на языке внутреннего самоощущения: это-то и разлагает внешнюю завершенную данность предмета. При интенсивном внешнем действии, таким образом, основой — собственно миром действия — остается внутреннее самоощущение, растворяющее в себе или подчиняющее себе все внешне выраженное, не позволяющее ничему внешнему завершиться в устойчивую воззрительную данность ни во мне самом, ни вне меня. (*Пространство* внешнего действия.)

Фиксация своей внешности при совершении действия может даже оказаться роковой, разрушающей действие силой. Так, когда нужно совершить трудный и рискованный прыжок, крайне опасно следить за движением своих ног: нужно собрать себя изнутри и изнутри же рассчитать свои движения. Первое правило всякого спорта: смотри прямо перед собою, не на себя. Во время трудного и опасного действия я весь сжимаюсь до чистого внут-

реннего единства, перестаю видеть и слышать что-либо внешнее, свожу себя всего и свой мир к чистому самоощущению.

Внешний образ действия и его внешнее воззрительное отношение к предметам внешнего мира никогда не даны самому действующему, а если врываются в действующее сознание, то неизбежно становятся тормозом, мертвою точкою действия.

Действие изнутри действующего сознания принципиально отрицает ценностную самостоятельность всего данного, уже наличного, имеющегося, завершенного, разрушает настоящее предмета ради его будущего, предвосхищенного изнутри. Мир действия — мир внутреннего предвосхищенного будущего. Предстоящая ц е л ь действия разлагает данную наличность внешнего предметного мира, п л а н будущего осуществления разлагает т е л о настоящего состояния предмета; весь кругозор действующего сознания проникается и разлагается в своей устойчивости предвосхищением будущего осуществления.

Отсюда вытекает, что художественная правда выраженного и внешне воспринятого действия, его органическая вплетенность во внешнюю ткань окружающего бытия, гармоническая соотнесенность его с фоном, как с совокупностью устойчивого в настоящем предметного мира, принципиально трансгредиентна сознанию самого действующего; она осуществляется только вне его находящимся сознанием, непричастным действию в его цели и смысле. Только действие другого человека может быть мною художественно понято и оформлено, изнутри же меня самого действие принципиально не поддается художественному оформлению и завершению. Дело здесь идет, конечно, о чисто пластически-живописном понимании действия.

Основные пластически-живописные характеристики внешнего действия — эпитеты, метафоры, сравнения и пр. — никогда не осуществляются в самосознании действующего и никогда не совпадают с внутренней целевой и смысловой правдой действия. Все художественные характеристики переводят действие в другой план, в другой ценностный контекст, где смысл и цель действия становятся имманентными событию его свершения, становятся лишь моментом, осмысливающим внешнюю выраженность действия, т. е. переводят действие из кругозора действующего в кругозор вненаходящегося созерцателя.

Если же пластически-живописные характеристики действия наличны в сознании самого действующего, то действие его тотчас же отрывается от нудительной серьезности своей цели, от дейст-

вительной нужности и новизны и продуктивности осуществляемого, превращается в игру, вырождается в жест.

Достаточно проанализировать любое художественное описание действия, чтобы убедиться, что все пластически-живописные образы, характеры этого описания, художественно законченные и убедительные, лежат в уже умершем смысловом контексте жизни, трансгредиентном сознанию действующего в момент его действия, и что мы сами — читатели в цели и смысле действия внутренне не заинтересованы — ведь в противном случае предметный мир действия был бы вовлечен в наше изнутри переживаемое действующее сознание и его внешняя выраженность была бы разложена, — ничего не ждем от действия и ни на что не надеемся в действительном будущем. Действительное будущее заменено для нас художественным будущим, а это художественное будущее всегда художественно предопределено. Художественно оформленное действие переживается вне событийного рокового времени моей единственной жизни. В этом же роковом времени жизни ни одно действие не повертывается для меня самого своею художественною стороной. Все пластически-живописные характеристики — особенно сравнения — обезвреживают действительное роковое будущее, они всецело простерты в плане самодовлеющего прошлого и настоящего, из которых нет подхода к живому, еще рискованному будущему.

Все моменты пластически-живописного завершения действия принципиально трансгредиентны миру целей и смысла в их безысходной нужности и важности; художественное действие завершается помимо цели и смысла там, где они перестают быть единственно движущими силами моей активности, а это возможно и внутренне оправданно только по отношению к действию другого человека, где мой кругозор восполняет и завершает его действующий и разложенный предстоящею нудительно-нужною целью кругозор.

5. Мы проследили своеобразие переживания в самосознании и по отношению к другому человеку наружности, внешних границ тела и внешнего физического действия. Теперь мы должны синтезировать эти три абстрактно выделенных момента в едином ценностном целом человеческого тела, т. е. поставить проблему тела — как ценности. Ясно, конечно, что, поскольку проблема касается именно ценности, она строго отграничивается от естественнонаучной точки зрения: от биологической проблемы организма, психофизиологической проблемы отношения психического и телесного и от соответствующих натурфилософских проблем; она мо-

жет лежать только в плоскости этической и эстетической и отчасти религиозной. (Более принципиальная постановка вопроса.)

Из предшествующего рассмотрения вытекает, что говорить о человеческом теле вообще является нецелесообразным, ибо тело переживается каждым действительным единственным человеком двояким, существенно различным образом: как мое тело и как тело другого. Для чисто познавательной теоретической точки зрения (биология, анатомия, физиология, психология, антропология и пр.) это различие совершенно не существенно, оно просто не существует для нее; но для понимания ценности чего бы то ни было необходимо учитывать единственного субъекта, ибо единственное место, занимаемое в бытии субъектом — как *я* — в отличие от всех остальных людей — как других для него самым существенным образом влияет на его действительную оценку, и понять эту оценку нельзя, не поняв своеобразия ценностного переживания себя и другого. Не подлежит никакому сомнению, что с точки зрения действительно действенной оценки в жизни глубоко разноценны мое счастье и счастье другого, моя боль и боль другого человека; это делает совершенно бессмысленными расчеты, подобные тому, который приведен <1 нрзб.>: страдание лани, пожираемой львом, несравненно больше того удовольствия, которое получает при этом лев; устраняя безоценочную чисто психологическую проблему интенсивности переживания[135], приходится сказать, что с точки зрения ценности отсутствует единый масштаб для измерения: нельзя отвлечься от ценностного коэффициента «я» и «другого», который присоединяется к каждому действительному переживанию. Для льва самое большое страдание лани ничтожно по сравнению с его собственным самым малым удовольствием, то же и для лани. Но не только непосредственные жизненные оценки не свободны от единственного места субъекта, но и этические теории не могут и не должны от него освобождаться: эгоизм (как теория), альтруизм, эудеймонизм, утилитаризм и пр. сознательно или бессознательно учитывают единственное место субъекта поступка. Правда, систематического обоснования разноценности я и другого, как практических категорий, до сих пор этика не представила, что в высшей степени неблаготворно на ней отзывается и обусловливает целый ряд внутренних противоречий этических систем (указал Фейербах)[136]: навыки теоретического познания здесь затемняют практическую позицию, которая проводится контрабандой. Существенно это различение и для религии (воплощение Христа и пр.).

Для нашей проблемы чрезвычайно важным является то единственное место, которое занимает тело — как ценность — в единственном конкретном мире по отношению к субъекту. Мое тело — в основе своей внутреннее тело, тело другого — в основе внешнее тело.

Внутреннее тело — мое тело, как момент моего самосознания, — представляет из себя совокупность внутренних органических ощущений, потребностей и желаний, объединенных вокруг внутреннего центра; внешний же момент, как мы видим, фрагментарен и не достигает самостоятельности и полноты и, имея всегда внутренний эквивалент, через его посредство принадлежит <?> внутреннему единству. Непосредственно я не могу реагировать на свое внешнее тело: все непосредственные эмоционально-волевые тона, связанные у меня с телом, относятся к его внутренним состояниям и возможностям — страдания, наслаждения, страсти, удовлетворения и пр. Можно любить свое тело, испытывать к нему род нежности, но это значит лишь одно: постоянное стремление и желание тех чисто внутренних состояний и переживаний, которые осуществляются через мое тело, и эта любовь ничего существенно общего не имеет с любовью к индивидуальной внешности другого человека; случай Нарцисса[137] интересен именно как характеризующее и поясняющее правило исключение. Можно переживать любовь другого к себе, можно хотеть быть любимым, можно представлять себе и предвосхищать любовь другого, но нельзя любить себя, как другого, непосредственно. Если я забочусь о себе и также забочусь о любимом мною другом человеке, то отсюда нельзя делать вывод об общности эмоционально-волевого отношения к себе и другому, т. е. что я себя люблю — как другого: эмоционально-волевые тона, приводящие в обоих случаях к одним и тем же действиям заботы, коренным образом различны. Нельзя любить ближнего, как самого себя, или точнее: нельзя самого себя л ю б и т ь, как ближнего, можно лишь перенести на него всю ту совокупность действий, какие обычно совершаются для себя самого. Право и правоподобная мораль не может распространить своего требования на внутреннюю эмоционально-волевую реакцию и требует лишь определенных внешних действий, которые и совершаются по отношению к себе самому и должны совершаться для другого; но не может быть и речи о переносе внутреннего ценностного отношения к себе самому на другого, дело идет о создании совершенно нового эмоционально-волевого отношения к другому — как таковому, которое мы называем любовью и которое совершенно невозможно пережить по отношению к себе само-

му. Страдание, страх за себя, радость качественно глубоко отличны от сострадания, страха за другого, сорадования, отсюда — принципиальное различие нравственной квалификации этих чувств. Эгоист поступает так, к а к е с л и б ы он любил себя, но, конечно, ничего подобного любви и нежности к себе он не переживает, дело именно в том, что он этих чувств не знает. (Нас совершенно не касается проблема генезиса симпатии чувств, но лишь чисто аналитическая установка развитого сознания.) Самосохранение — холодная и жестокая эмоционально-волевая установка, совершенно лишенная каких бы то ни было любовно-милующих и эстетических элементов.

Ценность моей внешней личности в ее целом, и прежде всего мое внешнее тело — что нас здесь только интересует, — носит заемный характер, конструируется мною, но не переживается непосредственно.

Подобно тому как я могу непосредственно стремиться к самосохранению и благосостоянию, защищать всеми средствами свою жизнь, даже стремиться к власти и подчинению других, но никогда непосредственно не могу пережить в себе то, чем является правовая личность[138], ибо правовая личность есть ничто иное, как гарантированная уверенность в признании меня другими людьми, которое переживается мною как их обязанность по отношению ко мне: ведь одно дело фактически защищать свою жизнь против фактического же нападения — так поступают и животные — и совсем другое дело — переживать свое п р а в о на жизнь и безопасность и обязанность других уважать это право, — так глубоко различны и внутреннее переживание своего тела и признание его внешней ценности другими людьми, мое право на пластически-живописную значимость, на любовное приятие моей внешности, оно как дар нисходит на меня от других, как благодать, не могущая быть внутренне обоснована и понята; т. е. возможна лишь уверенность в этой ценности, но интуитивно-наглядное переживание внешней ценности своего тела — невозможно, я могу лишь иметь на нее притязания. Многообразные, рассеянные в моей жизни акты внимания ко мне, любви, признания моей ценности другими людьми как бы изваяли для меня пластическую ценность моего внешнего тела. В самом деле: как только начинает человек переживать себя изнутри, он сейчас же встречает извне идущие к нему акты признания и любви близких людей, матери: все первоначальные определения себя и своего тела ребенок получает из уст матери и близких. Из их уст, в эмоционально-волевом тоне их любви ребенок слышит и начинает

признавать свое имя, названия всех моментов, относящихся к его телу и внутренним переживаниям и состояниям; первые и самые авторитетные слова о нем, впервые извне определяющие его личность, идущие навстречу его собственному внутреннему темному самоощущению, давая ему форму и название, в которых он впервые осознает и находит себя — как нечто — суть слова любящего человека. Любовные слова и действия заботы идут навстречу смутному хаосу внутреннего самоощущения, называя, направляя, удовлетворяя, связывая с внешним миром — как с заинтересованным во мне и моей нужде — ответом, и этим как бы пластически оформляют этот бесконечный шевелящийся хаос[139] нужд и недовольств, в котором еще растворено для ребенка все внешнее, в котором растворена и потоплена будущая диада: его личности и противостоящего ей внешнего мира. Раскрытию этой диады помогают любящие действия и слова матери, в ее эмоционально-волевом тоне обособляется и конструируется личность ребенка, оформляется в любви его первое движение, первая поза в мире. Впервые видеть себя ребенок начинает как бы глазами матери и говорить о себе начинает в ее эмоционально-волевых тонах, как бы ласкает себя своим первым самовысказыванием: так, он применяет к себе и членам своего тела ласкательно-уменьшительные имена в соответствующем тоне: моя головка, ручка, ножка, мне хочется спатеньки, бай-бай и т. п. — здесь он определяет себя и свои состояния через мать, в ее любви к нему, как предмет ее милования, ласки, поцелуев; он как бы ценностно оформлен ее объятиями. Изнутри себя самого без всякого посредства любящего другого человек никогда не мог бы заговорить о себе самом в ласкательно-уменьшительной форме и тонах, во всяком случае они совершенно не выражали бы верно действительного эмоционально-волевого тона моего самопереживания, моего внутреннего непосредственного отношения к себе самому, были бы эстетически фальшивы: изнутри себя я менее всего переживаю свою «головку» или «ручки», но именно голову, действую именно рукой. В ласкательно-уменьшительной форме я могу говорить о себе самом лишь в отношении к другому, выражать ею действительное или желанное мною отношение его ко мне.

Я могу хотеть любви другого ко мне, но это не значит, что я уже как-то переживаю к себе эмоционально-волевые реакции любви и хочу только, чтобы другой с ними согласился и выразил бы в тех действиях любви, которые мне самому с моего места внутри себя уж никак недоступны, нет, я именно хочу эмоционально-волевого тона любви другого, ибо он совершенно для меня

самого не доступен, я испытываю абсолютную нужду в любви, которую только другой со своего единственного места вне меня может осуществить внутренне; эта нужда, правда, разбивает мою самодостаточность изнутри, но еще не оформляет меня утверждающе — извне. Я — по отношению к себе самому глубоко холоден, даже в самосохранении.

Эта, с детства формирующая человека извне, любовь матери и других людей на протяжении всей его жизни оплотняет его внутреннее тело, не дает ему, правда, интуитивно наглядного образа его внешней ценности, но делает его обладателем потенциальной ценности этого тела, могущей быть реализованной лишь другим человеком.

Тело другого человека — внешнее тело, и ценность его осуществляется мною воззрительно-интуитивно и дана мне непосредственно. Внешнее тело объединено и оформлено познавательными, этическими и эстетическими категориями, совокупностью внешних зрительных и осязательных моментов, являющихся в нем пластическими и живописными ценностями. Мои эмоционально-волевые реакции на внешнее тело другого непосредственны, и только по отношению другого непосредственно переживается мною красота человеческого тела, т. е. оно начинает жить для меня в совершенно ином ценностном плане, недоступном внутреннему самоощущению и фрагментарному внешнему вйдению. Воплощен для меня ценностно-эстетически только другой человек. В этом отношении тело не есть нечто самодостаточное, оно нуждается в другом, его признании и формирующей деятельности. Только внутреннее тело — тяжелая плоть — дано самому человеку, внешнее тело другого задано: он должен его активно создать.

Совершенно особым подходом к телу другого является сексуальный; он сам по себе не способен развить формирующих пластически-живописных энергий, т. е. не способен создать тело как внешнюю законченную и самодовлеющую художественную определенность. Здесь внешнее тело другого разлагается, становясь лишь моментом моего внутреннего тела, становится ценным лишь в связи с теми внутренне-телесными возможностями — вожделения, наслаждения, удовлетворения, — которые оно сулит мне, и эти внутренние возможности потопляют его внешнюю упругую завершенность. При сексуальном подходе тело мое и другого сливаются в одну плоть, но эта единая плоть может быть только внутренней. Правда, это слияние в единую внутреннюю плоть есть предел, к которому мое сексуальное отношение стремится в

его чистоте, но в действительности оно всегда осложнено и эстетическими моментами любования внешним телом, а следовательно, и формирующими созидающими энергиями, но создание ими художественной ценности является здесь только средством и не достигает самостояния и полноты.

Таково различение внешнего и внутреннего тела — тела другого и моего тела — в замкнутом конкретном контексте жизни единственного человека, для которого отношение «я и другой» абсолютно необратимо и дано раз и навсегда.

Обратимся теперь к религиозно-этической и эстетической проблеме ценности человеческого тела в ее истории, пытаясь разобраться в ней с точки зрения установленного различения*.

Во всех исторически значительных, развитых и законченных этико-религиозно-эстетических концепциях тела оно обычно обобщается и не дифференцируется, но при этом неизбежно преобладает то внутреннее, то внешнее тело, то субъективная, то объективная точка зрения, то в основе живого опыта, из которого вырастает идея человека, лежит самопереживание, то переживание д р у г о г о человека; в первом случае основой будет ценностная категория «я», под которую подводится и другой, во втором — категория «другого», обнимающая и меня. В одном случае процесс построения идеи человека (человек — как ценность) может быть выражен так: человек — это я — как я сам себя переживаю, другие — такие же, как и я. Во втором случае так: человек — это окружающие меня другие люди, как я их переживаю, я — такой же, как и другие. Таким образом: или понимается своеобразие самопереживания под влиянием переживания других людей, или — своеобразие переживания другого под влиянием и в угоду самопереживанию. Конечно, дело идет лишь о преобладании того или иного момента, как ценностно определяющего, оба входят в целое человека.

Ясно, что при определяющем значении категории «другого» в созидании идеи человека будет преобладать эстетическая и положительная оценка т е л а: человек в о п л о щ е н и живописно-пластически значителен; внутреннее же тело только примыкает к внешнему, отражая его ценность, освящаясь им. Таков человек в античности в эпоху расцвета. Все телесное было освящено категорией другого, переживалось как непосредственно ценное и значительное, внутреннее ценностное самоопределение было подчинено

* (Понимание идеи) (приписка *М.Б.*).

внешнему определению через другого и для другого, «я-для-себя» растворялось в «я-для-другого». Внутреннее тело переживалось, как биологически ценное (биологическая ценность здорового тела пуста и не самостоятельна и не может породить из себя ничего творчески продуктивного и культурно-значимого, она может лишь отражать иного рода ценность, главным образом эстетическую, сама она «докультурна»). Отсутствие гносеологического рефлекса и чистого идеализма (Гуссерль). Зелинский[140]. Сексуальный момент отнюдь не преобладал, ибо он враждебен пластике. Только с появлением вакхантов начинает пробиваться иная, по существу восточная, струя. В дионисизме[141] преобладает внутреннее, н о н е о д и н о к о е изживание тела. Усиливается сексуальность. Пластические грани<цы> начинают падать. Пластически завершенный человек — другой потопляется в безликом, но едином внутрителесном переживании. Но «я-для-себя» еще не обособляется и не противоставляет себя другим, как существенно иная категория переживания человека. Для этого лишь подготовляется почва. Но границы уже не освящены и начинают тяготить (тоска индивидуации), внутреннее лишилось авторитетной в н е ш н е й формы, но еще не нашло духовной «формы» (формы не в точном смысле, ибо она уже не эстетична, дух задан себе). Своеобразное посредствующее положение занимает эпикуреизм: здесь тело стало организмом: это — внутреннее тело — совокупность потребностей и удовлетворений, — но еще не отъединившееся, еще несущее на себе, правда, уже слабый отблеск положительной ценности другого, но все пластические и живописные моменты уже погасли. Легкая аскеза знаменует собой предвосхищение тяжести внутреннего одинокого тела в идее человека, конципированной в категории «я-для-себя», как дух. Эта идея начинает рождаться в стоицизме; умирает внешнее тело и начинается борьба с внутренним (в себе самом для себя), как с неразумным. Стоик обнимает статую, чтобы охладить себя[142]. В основу концепции человека кладется самопереживание (другой — это я), отсюда жесткость (ригоризм) и холодная безлюбость стоицизма. Наконец, высшего достижения отрицание тела — как м о е г о тела — достигло в неоплатонизме[143]. Эстетическая ценность почти умирает. Идея живого рождения (другого) заменяется саморефлексом я-для-себя в космогонии, где «я» рождает другого внутри себя, не выходя за свои пределы, оставаясь одиноким. Своеобразие категории другого не утверждается. Эманационная теория: я мыслю себя, я помысленный (продукт саморефлекса) отделяюсь от я — мыслящего: происходит раздвоение, создается новое лицо, это последнее

в свою очередь раздвояет себя в саморефлексе и т. д.: все события сосредоточены в едином я-для-себя без внесения новой ценности другого. В диаде: я-для-себя и я — как я являюсь другому, второй член мыслится как дурное ограничение и соблазн, как лишенный существенной реальности. Чистое отношение к себе самому — а оно лишено всех эстетических моментов и может быть лишь этическим и религиозным — становится единственным творческим принципом ценностного переживания и оправдания человека и мира. Но в отношении к себе самому не могут стать императивны такие реакции — как нежность, снисхождение, милость, любование, реакции, могущие быть обняты одним словом «доброта»: в отношении к себе самому нельзя понять и оправдать доброту как принцип отношения к данности, здесь область чистой заданности, преодолевающей все уже данное, наличное — как дурное и все устрояющие и освящающие данность реакции. (Вечное прехождение себя самого на почве саморефлекса; бытие освящает себя самого в неизбежном покаянии тела). Неоплатонизм — наиболее чистое и последовательно проведенное ценностное постижение человека и мира на основе чистого самопереживания: все: и вселенная и Бог и другие люди суть лишь я-для-себя, их суд о себе самих самый компетентный и последний, другой голоса не имеет; то же, что они являются еще и я-для-другого, случайно и не существенно и не порождает принципиально новой оценки. Отсюда и наиболее последовательное отрицание тела: мое тело не может быть ценностью для меня самого. Чисто стихийное самосохранение не способно породить из себя ценности. Сохраняя себя, я не оцениваю себя: это совершается помимо какой-либо оценки и оправдания. Организм просто живет, но изнутри себя самого неоправдан. Только и з в н е может сойти на него благодать оправдания. Я сам не могу быть автором своей собственной ценности, как я не могу поднять себя самого за волосы. Биологическая жизнь организма становится ценностью лишь в сочувствии и сострадании ему другого (материнство), этим она вносится в новый ценностный контекст. Ценностно глубоко различны мой голод и голод другого существа: во мне желание есть просто «желается», «хочется», в другом оно для меня свято и пр. Там, где по отношению другого не допускается возможность и оправданность оценки, не возможной и не оправданной по отношению к себе самому, где другой — как таковой — не имеет привилегий, там тело, как носитель телесной жизни для самого субъекта, должно категорически отрицаться (где другой не создает новой точки зрения).

Сложным и неоднородным с точки зрения нашей проблемы представляется христианство. Сюда вошли следующие неоднородные моменты: 1) глубоко своеобразное освящение внутренней человеческой телесности — телесных потребностей юдаизмом, на основе коллективного переживания тела с преобладанием категории другого, восприятие себя в этой категории, этическое самопереживание по отношению к телу почти отсутствовало (единство народного организма). Сексуальный момент (дионисийство) внутреннего телесного единения также был слаб. Ценность телесного благополучия. Но по особым условиям религиозной жизни пластически-живописный момент не мог достигнуть значительного развития (только в поэзии). «Не сотвори себе кумира»[144]. 2) Чисто античная идея вочеловечения (Зелинский) Бога и обожествление человека (Гарнак)[145]. 3) Гностический дуализм и аскеза, и наконец 4) Христос Евангелия. В Христе мы находим единственный по своей глубине синтез этического солипсизма, бесконечной строгости к себе самому человека, т. е. безукоризненно чистого отношения к себе самому с этически-эстетической добротою к другому: здесь впервые явилось бесконечно углубленное я-для-себя, но не холодное, а безмерно доброе к другому, воздающее всю правду другому — как таковому, раскрывающее и утверждающее всю полноту ценностного своеобразия другого. Все люди распадаются для Него: на Него — единственного и всех других людей, Его — Милующего и других милуемых, Его — Спасителя и всех других — спасаемых, Его — берущего на себя бремя греха и искупления, и всех других, освобожденных от этого бремени и искупленных. Отсюда во всех нормах Христа — противоставляется я и другой: абсолютная жертва для себя и милость для другого. Но я-для-себя — другой для Бога. Бог уже не определяется существенно как голос моей совести, как чистота отношения к себе самому, чистота покаянного самоотрицания всего данного во мне, тот, в руки которого страшно впасть и увидеть которого — значит умереть[146] (имманентное самоосуждение), но Отец небесный, который надо мной и может оправдать и миловать меня там, где я изнутри себя самого не могу себя миловать и оправдать принципиально, оставаясь чистым с самим собою. Чем я должен быть для другого, тем Бог является для меня. То, что другой преодолевает и отвергает в себе самом, как дурную данность, то я приемлю и милую в нем, как дорогую плоть другого.

Таковы составные элементы Христианства. В его историческом развитии с точки зрения нашей проблемы мы замечаем два

направления. В одном на первый план выступают неоплатонические тенденции: другой есть прежде всего я-для-себя, плоть сама по себе и во мне и в другом — зло; в другом находят свое выражение оба принципа ценностного отношения в их своеобразии: отношение к себе самому и отношение к другому[147]. Конечно, эти направления не существуют в чистом виде, это две абстрактные тенденции, и в каждом конкретном явлении может только преобладать одна из них. На почве второй тенденции нашла свое развитие идея преображения тела в Боге, как другом для него. Церковь — тело Христово, Невеста Христова[148]. Комментарии к Песни Песней Бернарда Клервосского[149]. Наконец: идея благодати, как схождения извне милующего оправдания и приятия данности, принципиально греховной и <не> преодолеваемой изнутри себя самое. Сюда примыкает и идея исповеди (покаяния до конца) и отпущения. Изнутри моего покаяния отрицание всего себя, извне (Бог — другой) — восстановление и милость. Человек сам может только каяться, отпускать может только Другой. Наиболее глубокое выражение находит вторая тенденция Христианства в явлении Франциска, Джиотто и Данте[150]. В разговоре с Бернардом в Раю Данте высказывает мысль, что наше тело воскреснет не ради себя, но ради любящих нас[151], любивших и знавших наш единственный лик.

Реабилитация плоти в эпоху Возрождения носит смешанный и сумбурный характер. Чистота и глубина приятия Франциска, Джиотто и Данте была потеряна, наивное античное приятие не могло быть восстановлено. Тело искало и не находило авторитетного автора, чьим именем мог бы творить художник. Отсюда одиночество тела Возрождения. Но в наиболее значительных явлениях этой эпохи пробивается Франциско-Джиотто-Дантова струя, но не в прежней чистоте (Леонардо, Рафаэль, Микельанджело). Зато могучего развития достигает техника изображения, правда, часто лишенная авторитетного и чистого носителя. Наивное античное приятие тела, не оторванного от телесного единства внешнего мира других, ибо самосознание своего я-для-себя еще не уединилось, ибо к чистому отношению к себе самому, принципиально отличному от отношения к другим и других, человек еще не пришел, не могло быть восстановлено после внутреннего опыта средневековья, рядом с классиками не могли не читать и не понимать Августина (Петрарка, Боккаччо). Силен был и сексуальный, разлагающий момент, сильно стало и эпикурейское умирание. Индивидуалистический ego в идее человека эпохи Возрождения. Отъединиться может только душа, но не тело. Идея

славы — паразитическое усвоение неавторитетного другого[152]. В последующие два века авторитетная вненаходимость телу окончательно потеряна, пока оно не вырождается наконец в организм — как совокупность потребностей естественного человека эпохи Просвещения. Идея человека росла и обогащалась, но в иных отношениях, а не в нашем. Позитивная научность окончательно привела «я» и «другого» к одному знаменателю. Политическое мышление. Сексуальная реабилитация романтизма. Правовая идея человека — человека другого[153]. Такова краткая, лишь в самых общих чертах, и неизбежно неполная история тела в идее человека.

Но идея человека — как таковая — всегда монистична, всегда стремится преодолеть дуализм я и другого, правда, выдвигая в качестве основополагающей какую-нибудь одну из этих категорий. Критика такой обобщенной идеи человека, насколько правомерно это преодоление, а в большинстве случаев просто игнорирование принципиальной этической и эстетической разнозначности я и другого, — это не может входить в нашу задачу. Для того, чтобы глубоко понять мир — как событие, и ориентироваться в нем, как в открытом и единственном событии, можно ли отвлечься от своего единственного места — как я, в противоположность всем другим людям: настоящим, прошедшим и будущим, — и этот вопрос мы оставляем здесь открытым. Одно, что является для нас здесь существенно важным, не подлежит сомнению: действительное, конкретное ценностное переживание человека в замкнутом целом моей единственной жизни, в действительном кругозоре моей жизни носит двоякий характер, я и другие движемся в разных планах (плоскостях) видения и оценки (действительной, конкретной, а не отвлеченной оценки), и чтобы перевести нас в одну и единую плоскость, я должен стать ценностно вне своей жизни и воспринять себя — как другого среди других; эта операция совершается без труда отвлеченной мыслью, когда я подвожу себя под общую с другим норму (в морали, в праве) или под общий познавательный закон (физиологический, психологический, социальный и пр.), но эта абстрактная операция очень далека от конкретного и ценностно наглядного переживания себя — как другого, от видения своей конкретной жизни и себя самого — ее героя в одном ряду с другими людьми и их жизнями, в одной плоскости с ними. Но это предполагает авторитетную ценностную позицию вне меня. Только в так воспринятой жизни в категории другого мое тело может стать эстетически значимым, но не в контексте моей жизни для меня самого, не в контексте моего самосознания.

Но если этой авторитетной позиции для конкретного ценностного видения, восприятия себя — как другого нет, моя внешность — мое для других бытие — стремится связать себя с моим самосознанием, происходит возврат в себя для корыстного использования для себя своего бытия для другого. Тогда мое отражение в другом, то, чем я являюсь для другого, становится моим двойником, который врывается в мое самосознание, замутняет его чистоту и отклоняет от прямого ценностного отношения к себе самому. Страх двойника. Человек, привыкший конкретно мечтать о себе, стремясь представить себе свой внешний образ, болезненно дорожащий производимым им внешним впечатлением, но не уверенный в нем, самолюбивый, теряет правильную, чисто внутреннюю установку по отношению к своему телу, становится неповоротливым, не знает, куда деть руки, ноги; это происходит потому, что в его жесты и движения вмешивается неопределенный другой, у него рождается второй принцип ценностного отношения к себе, контекст его самосознания путается контекстом сознания о нем другого, его внутреннему телу противостало оторванное от него и в глазах другого живущее внешнее тело.

Чтобы понять эту разнозначность телесной ценности в самопереживании и в переживании другого, нужно постараться вызвать образ, возможно полный, конкретный и проникнутый эмоционально-волевым тоном, всей своей жизни в ее целом, но без цели передать его другому, воплотить для другого. Эта воссозданная воображением жизнь моя будет полна законченными и неизгладимыми образами других людей во всей их внешне-воззрительной полноте, лиц близких, родных, даже случайных встречных <в> жизни, но не будет между ними внешнего образа меня самого, среди этих всех неповторимых, единственных лиц не будет моего лица; моему я будут соответствовать воспоминания — воспереживания чисто внутреннего счастья, страдания, раскаяния, желаний, стремлений, проникающие этот воззрительный мир других, т. е. я буду вспоминать свои внутренние установки в определенных обстояниях жизни, но не свой внешний образ. Все пластические и живописные ценности: краски, тона, формы, линии, образы, жесты, позы, лица и пр. будут все распределены между предметным миром и миром других людей, я же войду в него, как невидимый носитель окрашивающих этот мир эмоционально-волевых тонов, исходящих из моей единственной активной ценностной позиции, занятой мной в этом мире.

Я создаю активно внешнее тело другого — как ценность тем, что я занимаю определенную эмоционально-волевую установку по

отношению к нему, именно к другому, эта установка направлена вперед и не обратима на меня самого непосредственно. Переживание тела из себя, внутреннее тело героя объемлется его внешним телом для другого, для автора, эстетически оплотняется его ценностною реакцией. Каждый момент этого внешнего тела, объемлющего внутреннее, носит как эстетическое явление двоякую функцию: экспрессивную и импрессивную, которым соответствует двоякая активная установка автора и созерцателя.

6. Экспрессивная и импрессивная функции внешнего тела, как эстетического явления.

Одним из могущественнейших и, пожалуй, наиболее разработанным направлением эстетики 19-го века, особенно второй его половины, и начала 20-го века является то, которое истолковывает эстетическую деятельность как вчувствование[154] или сопереживание. Нас здесь не интересуют разновидности этого направления, но лишь самая основная мысль его в ее наиболее общей форме. Эта мысль такова: предмет эстетической деятельности — произведения искусства, явления природы и жизни — есть выражение некоторого внутреннего состояния, эстетическое познание его есть сопереживание этого внутреннего состояния. При этом для нас не существенно различие между сопереживанием и вчувствованием[155], ибо, когда мы вчувствуем свое собственное внутреннее состояние в объект, мы все же переживаем его не как непосредственно с в о е , но как состояние созерцания предмета, т. е. сопереживаем ему. Сопереживание яснее выражает действительный смысл переживания (феноменология переживания), между тем как вчувствование стремится объяснить психологический генезис этого переживания. Эстетическое же построение должно быть независимо от собственно психологических теорий (кроме психологического описания, феноменологии), поэтому вопрос о том, как осуществляется психологически сопереживание: возможно ли непосредственное переживание чужой душевной жизни (Лосский)[156], необходимо ли внешнее уподобление созерцаемому лицу (непосредственное воспроизведение его мимики)[157], какую роль играют ассоциации, память, возможно ли представление чувства (отрицает это Гомперц, утверждает Витасек)[158] и пр. — все эти вопросы мы можем здесь оставить открытыми. Феноменологически сопереживание внутренней жизни другого существа не подлежит сомнению, какова бы ни была бессознательная техника его осуществления.

Итак, разбираемое направление определяет существо эстетической деятельности как сопереживание внутреннего состояния

или внутренней деятельности созерцания объекта: человека, неодушевленного предмета, даже линии, краски. В то время как геометрия (познание) определяет линию в ее отношении к другой линии, точке, плоскости как вертикаль, наклонную, параллельную и пр., эстетическая деятельность определяет ее с точки зрения ее внутреннего состояния (точнее, не определяет, а переживает) как стремящуюся вверх, падающую, согласие и пр. С точки зрения такой общей формулировки основоположения эстетики мы должны отнести к указанному направлению не только в собственном смысле эстетику вчувствования[159] (отчасти уже Ф. Фишер, Лотце, Зибек, Р. Фишер, Фолькельт, Вундт и Липпс)[160], но и эстетику внутреннего подражания (Гроос)[161], игры и иллюзии (Гроос и К. Ланге)[162], эстетику Когена[163], отчасти Шопенгауэра и шопенгауэрианцев (погружение в объект)[164] и наконец эстетические воззрения А. Бергсона[165]. Мы назовем эстетику этого направления произвольно созданным термином экспрессивной эстетики (независимо от экспрессионизма и импрессионизма[166], не совпадает с разделением на формальную и эстетику содержания[167], хотя и близко) в противоположность иным направлениям, переносящим центр тяжести на внешние моменты, которые мы обозначим импрессивной эстетикой[168] (Фидлер, Гильдебранд, Ганслик, Ригль и др., эстетика символизма[169] и пр.). Для первого направления эстетический предмет экспрессивен — как таковой: есть внешнее выражение внутреннего состояния. При этом существенно важным является следующее: выражаемое не есть нечто объективно значимое (объективная ценность), а внутренняя жизнь самого выражающего себя объекта; его эмоционально-волевое состояние и направленность, только постольку может быть речь о сопереживании. Если эстетический объект выражает идею или некое объективное обстояние[170] непосредственно, как для символизма и для эстетики содержания (Гегель, Шеллинг)[171], то с о п е р е ж и в а н и ю здесь нет места и мы имеем дело с иным направлением. Для экспрессивной эстетики эстетический объект есть человек, и все остальное одушевляется, очеловечивается (даже краска и линия). В этом смысле можно сказать, что экспрессивная эстетика конципирует всякую пространственную эстетическую ценность, как тело, выражающее душу (внутреннее состояние), эстетика есть мимика и физиогномика (застывшая мимика). Эстетически воспринять тело значит сопережить его внутренние состояния, и телесные и душевные, через посредство внешней выраженности. Мы можем формулировать это так: эстетическая ценность осуществляется в момент пребывания созерца-

теля внутри созерцаемого объекта, в момент переживания его жизни изнутри его самого: в пределе созерцатель и созерцаемое совпадают. Эстетический объект является субъектом своей собственной внутренней жизни, и вот в плане этой внутренней жизни эстетического объекта — как субъекта, осуществляется эстетическая ценность, в плане одного сознания, в плане сопереживаемого самопереживания субъекта, в категории «я». Эту точку зрения не удается провести последовательно до конца: так, при объяснении трагического и комического трудно ограничиться сопереживанием страдающему герою и «причащением глупости» комического героя. Но основная тенденция все же направлена к тому, чтобы эстетическая ценность сплошь осуществлялась имманентно одному сознанию и не допускается противоставление я и другого; такие чувства, как сострадание (трагическому герою), чувство собственного превосходства (над комическим героем), собственного ничтожества или нравственного превосходства (перед возвышенным) исключаются — как внеэстетические именно потому, что они, относясь к другому — как таковому, предполагают ценностное противоставление я (созерцающего) и другого (созерцаемого) и их принципиальную неслиянность. Понятия игры и иллюзии особенно характерны. В самом деле: в игре я переживаю иную жизнь, не выходя за пределы самопереживания и самосознания, не имея дела с другим, как таковым, то же и при сознании иллюзии — оставаясь самим собой, я переживаю другую жизнь. Но ведь при этом отсутствует с о з е р ц а н и е (созерцаю партнера в игре я глазами участника, а не зрителя) — это забывается (Мечта). Здесь исключены все чувства, возможные по отношению к другому, как к таковому, и в то же время переживается другая жизнь. Экспрессивная эстетика часто прибегает к помощи этих понятий для описания своей позиции (то я страдаю — как герой, то я свободен от страдания как зритель: всюду здесь отношение к себе самому, переживание в категории я, представляемая ценность всюду соотносится с *я*: моя смерть, не-моя смерть), позиции нахождения в н у т р и переживающего человека для осуществления эстетической ценности, переживания жизни в категории «я», выдуманного или действительного. (Категории структуры эстетического объекта: красота, возвышенное, трагическое — становятся возможными формами самопереживания: самодостаточная красота и пр. — без отнесения к другому — как таковому. Беспрепятственное изживание себя, своей жизни, по терминологии Липпса)[172].

Критика основ экспрессивной эстетики. Экспрессивная эстетика представляется нам в основе не правильной. Чистый момент вживания и вчувствования (сопереживания) является по существу внеэстетическим. Что вчувствование имеет место не только в эстетическом восприятии, но и повсюду в жизни (практическое вчувствование, этическое, психологическое и пр.) — это не отрицает ни один из представителей данного направления, но ни одним из них не указаны обособляющие эстетическое сопереживание признаки (чистота вчувствования Липпса, интенсивность вчувствования Когена, симпатическое подражание Грооса, повышенное вчувствование Фолькельта)[173].

Да это отграничение и невозможно, оставаясь на почве сопереживания. Следующие соображения могут обосновать неудовлетворительность экспрессивной теории. 1) Экспрессивная эстетика не способна объяснить ц е л о е произведения. В самом деле: передо мной «Тайная Вечеря». Чтобы понять центральную фигуру Христа и каждого из Апостолов, я должен вчувствоваться в каждого из этих участников, исходя из экспрессивной внешней выраженности, сопережить внутреннее состояние его. Переходя от одного к другому, я могу, сопереживая, понять каждую фигуру в отдельности. Но каким образом могу я пережить эстетическое целое произведения? Ведь оно не может равняться сумме сопереживаний различных действующих лиц. Может быть, я должен вчувствоваться в единое внутреннее движение всей группы участников? Но этого внутреннего единого движения нет, передо мной не массовое движение, стихийно единое и могущее быть понятым, как один субъект. Наоборот, эмоционально-волевая установка каждого участника глубоко индивидуальна и между ними имеет место противоборство: передо мною единое, но сложное событие, где каждый из участников занимает свою единственную позицию в целом его, и это целое события не может быть понято путем сопереживания участникам, но предполагает точку вненаходимости каждому из них и всем им вместе. В таких случаях привлекают на помощь автора: сопереживая ему, мы овладеваем целым произведения. Каждый герой выражает себя, целое произведение есть выражение автора. Но этим автор ставится рядом со своими героями (иногда это имеет место, но это не нормальный случай, в нашем примере это не имеет места). И в каком отношении находится переживание автора к переживаниям героев, его эмоционально-волевая позиция к их позициям? Введение автора в корне подрывает экспрессивную теорию. Сопереживание автору, поскольку он выразил себя в данном произведении, не есть сопере-

живание его внутренней жизни (радости, страданию, желаниям и стремлениям) в том смысле, как мы сопереживаем герою, но его активной творческой установке по отношению к изображенному предмету, т. е. является уже со-творчеством, но это сопереживаемое творческое отношение автора и есть собственно эстетическое отношение, которое и подлежит объяснению, и оно, конечно, не может быть истолковано как сопереживание, но отсюда следует, что так не может быть истолковано и созерцание. Коренная ошибка экспрессивной эстетики в том, что ее представители выработали свой основной принцип, исходя из анализа эстетических элементов или отдельных, обыкновенно природных, образов[174], а не из целого произведения. Это грех всей современной эстетики вообще: пристрастие к элементам. Элемент и изолированный природный образ не имеют автора, и эстетическое созерцание их носит гибридный[175] и пассивный характер. Когда передо мной простая фигура, краска или сочетание двух цветов, эта действительная скала или морской прибой на берегу, и я пытаюсь найти к ним эстетический подход, мне прежде всего необходимо оживить их, сделать их потенциальными героями[176], носителями судьбы, наделить их определенной эмоционально-волевой установкой, очеловечить их, этим впервые достигается возможность эстетического подхода к ним, осуществляется основное условие эстетического ви́дения (см. гл. II), но собственно эстетическая активная деятельность еще не начиналась, поскольку я остаюсь на стадии простого сопереживания оживленному образу (но деятельность может пойти и в другом направлении: я могу испугаться оживленного грозного моря, пожалеть сдавленную скалу и пр.). Я должен написать картину или создать стихотворение, сложить миф, хотя бы в воображении, где данное явление станет героем завершенного вокруг него события или обстояния, но это невозможно, оставаясь внутри данного образа (сопереживая ему), и предполагает устойчивую позицию в н е его. Созданное мною, картина, стихотворение, будет представлять из себя художественное целое, в котором наличны все необходимые эстетические элементы. Его анализ будет продуктивен. Внешний образ и з о б р а ж е н н о й скалы не только будет выражать ее душу (возможные внутренние состояния: упорство, гордость, неколебимость, самодостаточность, тоска, одиночество), но и завершит эту душу трансгредиентными ее возможному самопереживанию ценностями, на нее снизойдет эстетическая благодать, милующее оправдание, невозможное изнутри ее самое. Рядом с нею окажется ряд предметных эстетических ценностей, художественно значимых, но лишенных самостоя-

тельной внутренней позиции (распределение предметных ценностей смотрите дальше), ибо в художественном целом не всякий эстетически значимый момент обладает внутренней жизнью и доступен сопереживанию, таковы только герои-участники. Эстетическое ц е л о е не сопереживается, но активно создается (и автором и созерцателем, в этом смысле с натяжкой можно говорить о сопереживании зрителя творческой деятельности автора), лишь героям необходимо сопереживать, но и это не есть еще собственно эстетический момент, таковым является лишь з а в е р ш е н и е. 2) Экспрессивная эстетика не может обосновать формы. В самом деле. Наиболее последовательное обоснование формы экспрессивной эстетикой есть сведение ее к чистоте выражения (Липпс, Коген, Фолькельт): функция формы — содействовать сопереживанию, как можно яснее, полнее и чище выражать внутреннее (кого: героя или автора?) — это чисто экспрессивное понимание формы: она не завершает содержание — в смысле совокупности внутренне сопережитого, вчувствованного, — но лишь выражает его, может быть, углубляет, разъясняет, но не вносит ничего принципиально нового, принципиально трансгредиентного выражаемой внутренней жизни. Форма выражает только внутреннее того, кто облечен в эту форму, есть чистое с а м о выражение (самовысказывание). Форма героя выражает только его самого, его душу, но не отношение к нему автора, форма должна быть обоснована изнутри самого героя, герой как бы сам порождает из себя свою форму — как адекватное выражение себя. Это рассуждение неприменимо к художнику. Форма Сикстинской Мадонны выражает ее — Богоматерь, если же мы скажем, что она выражает Рафаэля, его понимание Мадонны, то здесь выражению придается совершенно иной смысл, чуждый экспрессивной эстетике, ибо здесь оно вовсе не выражает Рафаэля-человека, его внутреннюю жизнь, как найденная мною удачная формула теории совсем не экспрессивное выражение моей внутренней жизни. Экспрессивная эстетика роковым образом всюду имеет в виду героя и автора — как героя, или поскольку он совпадает с героем. Форма мимична и физиогномична, она выражает одного субъекта, правда, для другого — слушателя-созерцателя, но этот другой пассивен, только восприемлет и лишь постольку оказывает влияние на форму, поскольку высказывающий себя сам учитывает своего слушателя (так я, высказывая себя — мимически или словесно, — приспосабливаю это высказывание к особенностям моего слушателя). Форма не нисходит на предмет, но исходит из предмета, как его выражение, в пределе как его самоопределение.

Форма должна привести нас к одному: к внутреннему переживанию предмета, дает нам только идеальное сопереживание самопереживанию предмета. Форма этой скалы выражает только ее внутреннее одиночество, ее самодостаточность, ее эмоционально-волевую установку в мире, которую нам остается только сопережить. Пусть мы выразим это так, что мы себя, свою внутреннюю жизнь выражаем формой этой скалы, вчувствуем в нее свое я, все равно форма остается самовыражением одной души, чистой экспрессией внутреннего.

Такое последовательное понимание формы экспрессивная эстетика редко сохраняет. Его очевидная недостаточность заставляет рядом с ним вводить иные обоснования формы, а следовательно, и иные формальные принципы. Но они не связываются и не могут быть связаны с принципом экспрессивности и лежат рядом с ним, как какой-то механический придаток, как какой-то внутренне не связанный аккомпанемент экспрессии. Объяснить форму целого — как выражение внутренней установки героя, причем автор выражает себя лишь через героя, стремясь сделать форму адекватным выражением героя, в лучшем случае вносит лишь субъективный элемент своего понимания героя, — представляется невозможным. Отрицательное определение формы как изоляции и пр. Формальный принцип Липпса (Пифагорейцы — Аристотель): единство в многообразии[177] является только придатком экспрессивной значимости выражения. Эта побочная функция формы неизбежно принимает гедоническую[178] окраску, отрываясь от существенной и необходимой связи с выражаемым. Так, при объяснении трагедии объясняют удовольствие, получаемое от сопереживания страданию, помимо объяснения повышением чувства ценности я (Липпс)[179], еще действием формы, наслаждением самым формально понятым процессом сопереживания независимо от его содержания: перефразируя поговорку, можно сказать: ложка меда в бочке дегтя[180]. Коренной порок экспрессивной эстетики — помещение в одном плане, в одном сознании содержания (совокупность внутренних переживаний) и формальных моментов, стремление вывести форму из содержания. Содержание — как внутренняя жизнь — само создает себе форму — как выражение себя. Это можно выразить так: внутренняя жизнь, внутренняя жизненная установка может сама стать автором своей внешней эстетической формы. А этот коренной порок обусловлен основным и принципиальным заблуждением экспрессивной эстетики: обессмыслением внутренней жизни. В самом деле: что такое та внутренняя жизнь, вчувствуемая в эстетический объект и сопере-

живаемая нами в нем? Чувства: радость, страдание, удовлетворение, воля: желания, стремления и пр.? Коротко: эмоционально-волевая и познавательная установка сопереживаемого субъекта в мире? Эта эмоционально-волевая установка носит предметный характер. Внутреннее переживание не есть нечто просто само по себе существующее, но всегда имеет направленность, имеет предметный смысл, вне которого оно теряет свое содержание, просто перестает существовать. Жизнь — как то, что может быть выражено, есть направленная, тендирующая[181] жизнь, осуществляющая себя, изживающая себя в определенном ценностно-смысловом контексте, из которого не может выпасть ни одно переживание, ни один момент этой направленной жизни для субъекта, эту жизнь изживающего. Эта направленность может быть познавательно-этической (включая сюда и жизненно-практический момент, ибо он осознается, значит лишь в этических категориях, даже биологическая потребность, нет собственно жизненного, индифферентного к смысловой ценности переживания). Переживание переживается мною, в категории моего я, как мое переживание, изнутри меня самого направлено на некую значимость в ценностно-смысловом контексте моей жизни, и только с точки зрения этой значимости и переживается мною, имеет вес, осознается, я в нем. Самые смутные органические ощущения как-то вплетены <в> ценностно-смысловой контекст моей жизни, занимают в нем место, начинают з н а ч и т ь в нем, и в них я как-то устанавливаю себя по отношению к ценностям, занимаю позицию. Вот эта-то предметная эмоционально-волевая установка, жизненная направленность переживающего жизнь «я» и может быть предметом сопереживания (или может вчувствоваться, влагаться в объект). Может ли она непосредственно породить из себя э с т е т и ч е с к у ю форму, х у д о ж е с т в е н н о е выражение? И обратно: приводит ли художественная форма т о л ь к о к этой внутренней установке, есть ли она т о л ь к о е е выражение? На этот вопрос приходится ответить отрицательно. Сам предметно переживающий свою направленную жизнь субъект непосредственно может выразить ее и выражает в п о с т у п к е, может высказать ее изнутри себя самого в самоотчете-исповеди (самоопределении), наконец, свою познавательную направленность, свое мировоззрение — в категориях познавательного высказывания, как теоретически значимое. Поступок и самоотчет-исповедь — вот те формы, в которых непосредственно может выразить себя моя эмоционально-волевая установка в мире, моя жизненная направленность изнутри меня самого без привнесения принципиально трансгреди-

ентных этой жизненной направленности ценностей (изнутри себя самого герой поступает, кается и познает). Изнутри себя самое жизнь не может породить эстетически значимой формы, не выходя за свои пределы, не перестав быть самой собою. (Улыбка над собой, ирония, самодовольство, переживаемая в жизни она становится моментом ее и не завершает ее). Вот — Эдип[182]. Ни одни момент его жизни, поскольку он сам ее переживает, не лишен для него предметной значимости в ценностно-смысловом контексте его жизни, его внутренняя эмоционально-волевая установка в каждый данный момент находит свое выражение в поступке (поступке-деле и поступке-слове), отражает себя в исповедании и покаянии, изнутри себя самого он не трагичен, понимая это слово в строго эстетическом значении: страдание, предметно переживаемое изнутри самого страдающего, для него самого не трагично; жизнь не может выразить себя и оформить изнутри — как трагедию. Совпав внутренне с Эдипом, мы тотчас же потеряли бы чисто эстетическую категорию трагического; внутри того ценностно-смыслового контекста, в котором он сам предметно переживает свою жизнь, нет моментов, конструирующих форму трагедии. Изнутри переживания жизнь не трагична, не комична, не прекрасна и не возвышенна для самого предметно ее переживающего и для чисто сопереживающего ему; лишь поскольку я выступлю за пределы переживающей жизнь души, займу твердую позицию вне ее, активно облеку ее во внешне значимую плоть, окружу ее трансгредиентными ее предметной направленности ценностями (фон, обстановка — как окружение, а не поле действия — кругозор), ее жизнь загорится для меня трагическим светом, примет комическое выражение, станет прекрасной и возвышенной. Если мы только сопереживаем Эдипу (допустим возможность такого чистого сопереживания), <1 нрзб.> изнутри его, видим его глазами, слышим его ушами, то тотчас разложится его внешняя выраженность, его тело и весь тот ряд пластически-живописных ценностей, в которые облечена и завершена для нас его жизнь: они, послужив проводниками сопереживания, вовнутрь сопереживаемого войти не могут, ведь в мире Эдипа, как он его переживает, нет его собственного внешнего тела, нет его индивидуально-живописного лика — как ценности, нет тех пластически значимых положений, которые занимает его тело в тот или иной момент жизни; в его мире во внешнюю плоть облечены только другие действующие лица его жизни, и эти лица и предметы не окружают его, не составляют его эстетически значимого окружения, а входят в его кругозор, кругозор действующего. И в этом-то

мире самого Эдипа должна осуществиться эстетическая ценность, согласно экспрессивной теории, <1 нрзб.> его созидание в нас — конечная цель эстетической деятельности, которой как средство служит чисто экспрессивная форма. Другими словами, эстетическое созерцание должно нас привести к воссозданию мира жизни, мечты о себе или сна, как я их сам переживаю и где я, герой их, внешне не выражен (смотри 1, 2, 3, 4). Но этот мир устрояется только познавательно-этическими категориями, и его структуре глубоко чужда структура трагедии, комедии и пр. (Эти моменты могут небескорыстно привноситься из чужого сознания, двойничество см. 3 и 4). Слившись с Эдипом, потеряв свою позицию вне его, что является тем пределом, к которому, согласно экспрессивной эстетике, стремится эстетическая деятельность, мы тотчас же потеряем «трагическое», она перестанет быть для меня — Эдипа сколько-нибудь адекватным выражением и формой переживаемой мною жизни, она будет выражать себя в тех словах и поступках, которые совершает Эдип, но эти поступки и слова будут переживаться мною изнутри только, с точки зрения того реального смысла, какой они имеют в событиях моей жизни, но отнюдь не с точки зрения их эстетической значимости — как момент художественного целого трагедии. Слившись с Эдипом, потеряв свое место в н е его, я перестаю обогащать событие его жизни новой творческой точкой зрения, недоступной ему самому с его единственного места, перестаю обогащать это событие его жизни — как автор-созерцатель, но этим самым уничтожается трагедия, которая как раз была результатом этого п р и н ц и п и а л ь н о г о о б о г а щ е н и я , вносимого автором-созерцателем в событие жизни Эдипа. Ибо событие трагедии — как художественного действа (и религиозного) не совпадает с событием жизни Эдипа, и его участниками не являются только Эдип, Иокаста и другие действующие лица, но и автор-созерцатель. В трагедии в ее целом — как художественном событии — активным является автор-созерцатель, а герои — пассивными, «спасаемыми» и искупляемыми эстетическим спасением[183]. Если автор и созерцатель потеряет свою твердую и активную позицию вне каждого из действующих лиц, будет сливаться с ними, разрушится художественное событие и художественное целое, как таковое, где он — как творчески самостоятельное лицо — является необходимым моментом; Эдип останется один с самим собою, не спасенным и не искупленным эстетически, жизнь останется не завершенной и не оправданной в ином ценностном плане, чем тот, где она действительно протекала для самого живущего; она переживала бы в полном смысле слова

лишь «вечное возвращение»[184], как та же самая, но притом без того трансгредиентного самой жизни момента утверждающего «да» («еще раз»), по существу эстетического, которое обогащало долженствующую возвращаться жизнь <1 нрзб.>, не давая себе отчета в характере этого избытка. Но не к этому повторению снова и снова действительно пережитой или возможной жизни при тех же участниках и в той же категории, в которой она действительно переживалась или могла бы быть пережита, стремится эстетическое творчество. Следует оговориться, что мы здесь не возражаем против реализма или натурализма, защищая идеалистическое преображение действительности в искусстве, как это может показаться. Наше рассуждение лежит в совершенно ином плане, чем спор реализма и идеализма. Идеалистически преображающее жизнь произведение так же легко может быть истолковано с точки зрения экспрессивной теории, ибо это преображение можно полагать в той же самой категории я, в то же время самое точное натуралистическое <вос>произведение жизни может быть воспринято в ценностной категории другого, как жизнь другого человека. Перед нами проблема отношения героя и автора-зрителя: а именно — есть ли эстетическая деятельность автора-зрителя сопереживание герою, стремящееся к пределу совпадения их, и может ли форма быть понята изнутри героя, как выражение его жизни, стремящееся к пределу адекватного самовыражения жизни. И мы установили, что, согласно экспрессивной теории, структура того мира, к которому приводит нас чисто экспрессивно понятое художественное произведение — собственно эстетический объект — подобна структуре мира жизни — как я ее действительно переживаю, где главный герой — я пластически-живописно не выражен, но в равной степени и миру самой необузданной мечты о себе, где герой также не выражен и где также нет чистого окружения, но лишь кругозор. Далее мы увидим, что экспрессивное понимание более всего оправданно именно по отношению к романтизму*.

Коренное заблуждение экспрессивной теории, приводящее к разрушению собственно эстетического целого, становится особенно ясно на примере театрального зрелища (сценического представления). Экспрессивная теория должна была бы истолковать событие драмы в ее собственно эстетических моментах (т. е. собственно эстетический объект) так: зритель теряет свое место вне

* <1 нрзб.> иллюзия — отсутствие тяжести (приписка автора).

и *против* изображаемого события жизни действующих лиц драмы, в каждый данный момент он в одном из них, и изнутри его переживает его жизнь, его глазами видит сцену, его ушами слышит других действующих лиц, сопереживает с ним все его поступки. Зрителя нет, но нет и автора, как самостоятельного действенного участника события, зритель не имеет с ним дела в момент сопереживания, он весь в героях, в сопереживаемом; нет и режиссера: он подготовил только экспрессивную форму актеров, облегчив этим доступ зрителю вовнутрь их, совпадение с ними, и больше ему нет места. Что же остается? Конечно, эмпирически остаются сидящие на своих местах в партере и в ложах зрители, актеры на сцене и взволнованный и внимательный режиссер за кулисами, может быть и человек-автор где-нибудь в ложе. Но все это не суть моменты *художественного* события драмы. Что же остается в собственно *эстетическом объекте*? Изнутри переживаемая жизнь, но не одна, а несколько, сколько участников драмы. К сожалению, экспрессивная теория оставляет нерешенным вопрос, должно ли сопереживать только главному герою или и всем остальным в равной мере, последнее требование едва ли осуществимо в действительности вполне. Во всяком случае эти сопереживаемые жизни не могут быть сложены в единое целое событие, если не будет при этом принципиальной и не случайной позиции вне каждой из них, но это исключается экспрессивной теорией. Только <?> изнутри переживаемая жизнь — вот что осталось: драмы нет, нет художественного события. Таков был бы предельный результат при последовательном проведении экспрессивной теории до конца (что не имеет места). Поскольку же полного совпадения зрителя с героем и актера с изображаемым лицом не происходит, мы имеем только *игру* в жизнь, что и утверждается как должное группой экспрессивных эстетиков.

Здесь уместно коснуться вопроса о действительном отношении игры к искусству, совершенно исключая, конечно, генетическую точку зрения. Экспрессивная эстетика, стремящаяся в пределе исключить автора — как принципиально самостоятельный по отношению к герою момент, ограничивая его функции лишь техникою экспрессивности, по моему мнению, является наиболее последовательной, защищая теорию игры в той или иной ее форме, и если наиболее видные представители экспрессивности этого не делают (Фолькельт, Липпс), то именно ценой этой непоследовательности и спасают правдоподобие и широту своей теории. Именно то, что в корне отличает игру от искусства, есть принципиальное отсутствие зрителя и автора. Игра с точки зрения самих

играющих не предполагает находящегося вне игры зрителя, для которого осуществлялось бы целое изображаемого игрою события жизни; вообще игра ничего не изображает, а лишь воображает. Мальчик, играющий атамана разбойников, изнутри переживает свою жизнь разбойника, глазами разбойника смотрит на пробегающего мимо другого мальчика, изображающего путешественника, его кругозор есть кругозор изображаемого им разбойника; то же самое имеет место и для его сотоварищей по игре: отношение каждого из них к тому событию жизни, которое они решили разыграть, нападению разбойников на путешественников, есть только желание принять в нем участие, пережить эту жизнь в качестве одного из участников ее: один хочет быть разбойником, другой путешественником, третий полицейским и пр., его отношение к жизни — как желание ее пережить самому, не есть эстетическое отношение к жизни, в этом смысле игра подобна мечте о себе и нехудожественному чтению романа, когда мы вживаемся в главное действующее лицо, чтобы пережить в категории «я» его бытие и интересную жизнь, т. е. попросту мечтаем под руководством автора, но отнюдь не художественному событию. Игра действительно начинает приближаться к искусству, именно к драматическому действию, когда появляется новый безучастный участник — зритель, который начинает любоваться игрою детей с точки зрения изображаемого ею целого события жизни, эстетически активно ее созерцая и отчасти создавая (как эстетически значимое целое, переводя в новый эстетический план), но ведь этим первоначально данное событие изменяется, обогащаясь принципиально новым моментом — зрителем-автором, этим преобразуются и все остальные моменты события, входя в новое целое: играющие дети становятся героями, т. е. перед нами уже не событие игры, а в зачаточном виде художественное событие драмы. Но событие снова преобразуется в игру, когда участник, отказавшись от своей эстетической позиции и увлеченный игрою, как интересной жизнью, сам примет в ней участие, как второй путешественник или как разбойник, но и этого не нужно для отмены художественного события, достаточно, если зритель, оставаясь эмпирически на своем месте, будет вживаться в одного из участников и вместе с ним изнутри переживать воображаемую жизнь.

Итак, имманентно самой игре нет эстетического момента, он может быть внесен сюда активно созерцающим зрителем, но сама игра и осуществляющие ее играющие дети здесь ни при чем, им в момент игры чужда эта собственно эстетическая ценность, оказавшись «героями», они, может быть почувствовали бы себя как

Макар Девушкин, который был глубоко оскорблен и обижен, когда вообразил, что Гоголь именно его изобразил в «Шинели», вдруг увидел себя в герое сатирического произведения. Что же общего у игры с искусством?[185] Только чисто отрицательный момент, что и тут и там имеет место не действительная жизнь, а лишь ее изображение, но и этого сказать нельзя, ибо только в искусстве она изображается, в игре воображается, как мы это и ранее отметили, изображением она становится лишь в активно-творческом созерцании зрителя. То же, что ее можно сделать предметом эстетической активности, не составляет ее преимущества, ибо и действительную жизнь мы можем созерцать эстетически активно. Внутреннее подражание жизни (Гроос) стремится к пределу действительного переживания жизни, скажем грубо — есть суррогат жизни, такова игра и в большой степени мечта, а не есть активное, эстетическое отношение к жизни, которое тоже любит жизнь, но по-иному, и прежде всего активнее любит, а потому хочет остаться вне жизни, чтобы помочь ей там, где она изнутри себя самой принципиально бессильна. Такова игра. Только бессознательно примышляя позицию созерцателя-автора, особенно по ассоциации с театром, удается придать некоторое правдоподобие теории игры в эстетике. Здесь уместно сказать несколько слов о творчестве актера. Его положение с точки зрения отношения героя и автора весьма сложно. Когда и в какой мере актер творит эстетически? Не тогда, когда он переживает — как герой и изнутри выражает себя в соответствующем поступке и слове, изнутри же оцениваемых и осмысливаемых, когда он только изнутри переживает то или иное действие, те или иные положения своего тела и в контексте своей жизни — жизни героя внутренне же осмысливает его, т. е. не тогда, когда он, перевоплотившись, в воображении переживает жизнь героя как свою собственную жизнь, моментом кругозора которой являются все остальные действующие лица, декорации, предметы и пр., когда в его сознании нет ни одного момента, трансгредиентного сознанию изображаемого героя; эстетически творит актер, когда он извне создает и формирует тот образ героя, в которого он потом перевоплотится[186], творит его как целое, притом не изолированно, а как момент целого же произведения — драмы, т. е. тогда, когда он является автором, точнее соавтором, и режиссером, и активным зрителем (здесь мы можем поставить знак равенства, за вычетом некоторых механических моментов: автор = режиссер = зритель = актер) изображаемого героя и целой пьесы, ибо актер, как и автор и режиссер, создает отдельного героя в

связи с художественным целым пьесы, как момент его. Ясно, что при этом целое пьесы воспринимается уже не изнутри героя, как событие его жизни, не как его жизненный кругозор, а с точки зрения вненаходящегося эстетически-активного автора-созерцателя, как его окружение, и сюда входят моменты, трансгредиентные сознанию героя. Художественный образ героя творится актером перед зеркалом, перед режиссером, на основании собственного внешнего опыта; сюда относится грим (хотя бы актер и не гримировался сам, он учитывает его, как эстетически значимый момент образа), костюм, т. е. создание пластически-живописного ценностного образа, манеры, оформление различных движений и положений тела по отношению к другим предметам, к фону, обработка голоса, извне оцениваемого, наконец, создание характера (характер, как художественный момент, трансгредиентен сознанию самого характеризуемого, как мы это далее подробно увидим) — и все это в связи с художественным целым пьесы (а не события жизни) — здесь актер — художник. Здесь его эстетическая активность направлена на оформление человека-героя и его жизни. Но когда он перевоплотится, играя, в героя, все эти моменты будут трансгредиентны его сознанию и переживаниям как героя (допустим, что перевоплощение совершается во всей чистоте): извне оформленное тело, его движения, положения, индивидуальный лик и пр. пр. — все это будет переживаться изнутри <?>, художественно значимыми моментами они будут лишь в сознании созерцателя, — в художественном целом пьесы, а не в переживаемой жизни героя. Конечно, в действительной работе актера все эти абстрактно обособленные моменты переплетаются между собой, в этом смысле его игра представляет из себя конкретное живое эстетическое событие; актер — в полной мере художник: все моменты художественного целого представлены в его работе, но центр тяжести в момент игры перенесен во внутреннее переживание самого героя — как человека, субъекта жизни, т. е. во внеэстетическую материю, активно оформленную раньше им же самим — как автором и режиссером, в момент перевоплощения он является пассивным (по отношению <к> активности эстетической) материалом — жизнью созданного им самим раньше художественного целого, которое теперь осуществляется зрителем; по отношению к эстетической активности зрителя вся жизненная активность актера — как героя — пассивна. Актер и воображает жизнь и изображает ее в своей игре. Если бы он только воображал ее, играл бы только ради интереса самой изнутри переживаемой жизни и не оформлял бы ее извне идущей активностью, как

играют дети, он не был бы художником, <а> в лучшем случае хорошим, но пассивным орудием в руках художника (режиссера, автора и активного зрителя). Но вернемся к экспрессивной эстетике. (Конечно, здесь мы касаемся лишь пространственного момента эстетической ценности, и потому выдвинули пластически-живописный момент героя в собственно эстетическом творчестве актера, между тем как наиболее важным является создание характера и внутреннего ритма, далее мы подробно убедимся, что и эти моменты трансгредиентны внутренне переживаемой жизни самого героя и творятся актером не в момент чистого перевоплощения, совпадения с героем, а извне — как автором-режиссером-зрителем; иногда актер и переживает и эстетически сопереживает себе, как автор лирического героя: собственно лирический момент творчества актера). С точки зрения экспрессивной эстетики все с нашей точки зрения собственно эстетические моменты, т. е. авторско-режиссерско-зрительская работа актера, сводятся лишь к созданию чисто экспрессивной формы — как пути для возможно полного и чистого осуществления сопереживания-вчувствования, собственно эстетическая ценность осуществляется лишь после перевоплощения, в переживании жизни героя — как своей, и здесь с актером, с помощью экспрессивной формы, должен сливаться и зритель. Гораздо более близкой к действительной эстетической позиции зрителя представляется нам наивная установка того простолюдина, который предупреждал героя пьесы о сделанной против него засаде и готов был броситься ему на помощь во время сделанного на него нападения. Такой установкой наивный зритель занимал устойчивую позицию вне героя, учитывал трансгредиентные сознанию самого героя моменты и готов был использовать привилегию своего положения вне, приходя на помощь герою там, где он сам со своего места бессилен. Установка по отношению к герою у него правильна. Ошибка его в том, что он не сумел найти столь же твердой позиции вне всего изображенного жизненного события в его целом, только это заставило бы его активность развиться не в этическом, а <в> эстетическом направлении, он ворвался в жизнь в качестве нового ее участника и хотел ей помочь изнутри ее самой, т. е. в жизненном же познавательно-этическом плане, он перешагнул через рампу и стал рядом с героем в одном плане жизни — как единого открытого этического события, и этим он разрушил эстетическое событие, перестав быть зрителем-автором. Но жизненное событие в его целом безысходно: изнутри жизнь может выразить себя поступком, покаянием-исповедью, криком, отпущение и благодать

нисходят от Автора. Исход не имманентен жизни, а нисходит на нее — как дар встречной активности другого.

Некоторые экспрессивные эстетики (шопенгауэрианская эстетика Гартмана) для объяснения особого характера сопереживаемой и вчувствуемой внутренней жизни вводят понятие идеальных, или иллюзорных, чувств[187], в отличие от реальных чувств действительной жизни и тех, которые возбуждаются в нас эстетической формой. Эстетическое наслаждение — реальное чувство, между тем как сопережитые чувства героя — только идеальны. Идеальные чувства суть те, которые не возбуждают воли к действию. Подобное определение совершенно не выдерживает критики. Мы переживаем не отдельные чувства героя (таких и не существует), а его душевное целое, наши кругозоры совпадают, и потому мы совершаем внутренне вместе с героем все его поступки, как необходимые моменты его сопереживаемой нами жизни: сопереживая страдание, мы внутренне сопереживаем и крик героя, сопереживая ненависть, внутренне сопереживаем акт мести и т. п.; поскольку мы только сопереживаем герою, совпадаем с ним, вмешательство в его жизнь устранено, ибо оно предполагает вненаходимость герою, как у нашего простолюдина. Другие объяснения эстетических особенностей сопереживаемой жизни: перевоплощаясь, мы расширяем ценность своего я, мы приобщаемся (изнутри) человечески значительному и пр. — всюду здесь не размыкается круг одного сознания, самопереживания и отношения к себе самому, не вводится ценностной категории другого. В пределах последовательно проведенной экспрессивной теории сопереживание жизни или ее вчувствование есть просто ее переживание, повторение жизни, не обогащенной никакими новыми, трансгредиентными ей ценностями, переживание ее в тех же категориях, в каких действительно переживается субъектом его жизнь. Искусство дает мне возможность вместо одной пережить несколько жизней и этим обогатить опыт моей действительной жизни, изнутри приобщиться к иной жизни ради ее самой, ради ее жизненной значительности («человеческой значительности» по Липпсу и Фолькельту).

Мы подвергли критике принцип экспрессивной эстетики в его совершенной чистоте и в последовательном применении. Но эта чистота и эта последовательность не имеют места в действительных работах экспрессивной эстетики; мы уже указывали, что только отклонением от принципа и непоследовательностью экспрессивной теории удается не порвать связи с искусством и быть все же эстетической теорией. Эти отклонения от принципа прив-

носятся экспрессивной эстетикой из его действительного эстетического опыта, который экспрессивная эстетика, конечно, имеет, но дает ему лишь ложное теоретическое истолкование, и эти действительные эстетические привнесения заслоняют от нас неправильность основного принципа, взятого в его чистоте, от нас и от самих эстетиков. Самое крупное отклонение, совершаемое большинством экспрессивных эстетиков от своего основного принципа, приводящее нас к более правильному пониманию эстетической деятельности, есть определение сопереживания — как симпатического и сочувственного, причем это или прямо выражается (у Когена, у Грооса)[188] или примышляется молчаливо. До конца развитое понятие симпатического сопереживания в корне разрушило бы экспрессивный принцип и привело бы нас к идее эстетической любви и правильной установке автора по отношению к герою. Что же такое симпатическое сопереживание?

Симпатическое сопереживание, «сродное любви» (Коген)[189], уже не является чистым сопереживанием или вчувствованием себя в объект, в героя. В сопереживаемых нами страданиях Эдипа, в его внутреннем мире ничего сродного любви к себе нет, его себялюбие или эгоизм, как нам уже пришлось говорить, есть нечто совершенно иное, и, конечно, не о сопереживании этого самолюбия и себялюбия идет речь, когда говорят о симпатическом вчувствовании, но о создании некоего нового эмоционального отношения ко всей его душевной жизни в ее целом. Эта сродная любви симпатия в корне меняет всю эмоционально-волевую структуру внутреннего переживания героя, придавая ей совершенно иную окраску, иную тональность. Вплетаем ли мы ее в переживания героя и как? Можно думать, что мы эту любовь свою так же вчувствуем в эстетически созерцаемый объект, как и другие внутренние состояния: страдание, покой, радость, напряжение и пр. Мы называем предмет и человека милым, симпатичным, т. е. приписываем эти качества, выражающие наше отношение к нему, ему самому — как его внутренние свойства. Действительно, чувство любви как бы проникает в объект, меняет его облик для нас, но тем не менее это проникновение носит совершенно иной характер, чем вложение, вчувствование в объект другого переживания, как его собственного состояния, например, радости в счастливо улыбающегося человека, внутреннего покоя в неподвижное и тихое море и пр. В то время как эти последние оживляют внешний объект изнутри, создавая осмысливающую его внешность внутреннюю жизнь, любовь как бы проникает насквозь и его внешнюю и его вчувствованную внутреннюю жизнь, окрашивает,

преобразует для нас полный объект, уже живой, уже состоящий из души и тела. Можно попытаться дать сродной любви симпатии чисто экспрессивное истолкование: в самом деле, можно сказать, что симпатия есть условие сопереживания, для того, чтобы мы стали сопереживать кому-либо, он должен стать для нас симпатичен, несимпатичному объекту мы не сопереживаем, не входим в него, а отталкиваем его, уходим от него. Чисто экспрессивное выражение, чтобы быть действительно экспрессивным, чтобы ввести нас во внутренний мир выражающего, должно быть симпатичным. Симпатия, действительно, может быть одним из условий сопереживания, но не единственным и не обязательным; но, конечно, этим далеко не исчерпывается ее роль в эстетическом сопереживании, она сопровождает и проникает его в течение всего времени эстетического созерцания объекта, преобразуя весь материал созерцаемого и сопереживаемого. Симпатическое сопереживание жизни героя есть переживание ее в совершенно иной форме, чем та, в которой она действительно переживалась или могла бы быть пережита самим субъектом этой жизни. Сопереживание в этой форме отнюдь не стремится к пределу совершенного совпадения, слияния с сопереживаемою жизнью, ибо это слияние было бы равносильно отпадению этого коэффициента симпатии, любви, а следовательно, и той формы, которая создавалась им. Симпатически сопереживаемая жизнь оформляется не в категории «я», а в категории «другого», как жизнь другого человека, другого «я», это — существенно извне переживаемая жизнь другого человека, и внешняя и внутренняя (о переживании внутренней жизни извне смотрите след. главу).

Именно симпатическое сопереживание — и только оно одно — владеет силою гармонически сочетать внутреннее с внешним в одной и единой плоскости. Изнутри самой сопереживаемой жизни нет подхода к эстетической ценности внешнего в ней самой (тела), только любовь — как активный подход к другому человеку — сочетает извне пережитую внутреннюю жизнь (предметную жизненную направленность самого субъекта) с извне пережитою ценностью тела в едином и единственном человеке — как эстетическое явление, сочетает направленность с направлением, кругозор с окружением. Цельный человек есть продукт эстетической творческой точки зрения, только ее одной, познание индифферентно к ценности и не дает нам конкретного единственного человека, этический субъект принципиально не един (собственно этическое долженствование переживается в категории «я»), цельный человек предполагает находящегося вне эстетически активного субъек-

та (мы отвлекаемся здесь от религиозного переживания человека). Симпатическое сопереживание с самого начала вносит в сопереживаемую жизнь трансгредиентные ей ценности, с самого начала переводит ее в новый ценностно-смысловой контекст, с самого начала может ее ритмировать временно и оформлять пространственно (bilden, gestalten)[190]. Чистое сопереживание жизни лишено каких-либо иных точек зрения, кроме тех, которые возможны изнутри самой сопереживаемой жизни, а среди них нет эстетически продуктивных. Не изнутри нее создается и оправдывается эстетическая форма, как ее адекватное выражение, стремящееся к пределу чистого самовысказывания (высказывание имманентного отношения к себе самому одинокого сознания), но извне навстречу ей идущей симпатией, любовью, эстетически продуктивной, в этом смысле форма выражает эту жизнь, но творящим это выражение, активным в нем является не сама выражаемая жизнь, но вне ее находящийся другой — автор, сама же жизнь пассивна в эстетическом выражении ее. Но при таком понимании слово «выражение» представляется неудачным и должно быть оставлено, как более отвечающее чисто экспрессивному пониманию (особенно немецкое Ausdruck); гораздо более выражает действительное эстетическое событие термин импрессивной эстетики «изображение»[191], как для пространственных, так и <для> временных искусств, — слово, переносящее центр тяжести с героя на эстетически активного субъекта — автора.

Форма выражает активность автора по отношению к герою — другому человеку, в этом смысле мы можем сказать, что она есть результат взаимодействия героя и автора. Но герой пассивен в этом взаимодействии, он не выражающий, но выражаемое; но, как таковой, он все же определяет собою форму, ибо она должна отвечать именно ему, завершать извне именно его внутреннюю предметную жизненную направленность, в этом отношении форма должна быть адекватна ему, но отнюдь не как его возможное самовыражение. Но эта пассивность героя по отношению к форме не дана с самого начала, а задана и активно осуществляется, завоевывается внутри художественного произведения, завоевывается автором и зрителем, которые не всегда остаются победителями. Это достигается лишь напряженною и любящею вненаходимостью автора-созерцателя герою. Внутренняя жизненная направленность героя изнутри его самого обладает имманентною необходимостью, самозаконностью, иногда нудительно увлекающею нас в свой круг, в свое чисто жизненное и эстетически безысходное становление, в такой степени, что мы теряем твердую позицию вне его и

выражаем героя изнутри его самого и вместе с ним: там, где автор сливается с героем, мы имеем, действительно, форму лишь как чисто экспрессивное выражение, результат активности героя, вне которого мы не сумели стать; но активность самого героя не может быть эстетической активностью: в ней может быть (звучать) нужда, покаяние, просьба, наконец, претензия к возможному автору, но эстетического завершения формой она породить не может.

Эта внутренняя имманентная необходимость предметно направленной жизни героя должна быть нами понята и пережита во всей ее нудительной силе и значимости, в этом права экспрессивная теория, но в трансгредиентном этой жизни обличии эстетически значимой формы, относящейся к ней не как выражение, а как завершение. Имманентной необходимости (конечно, не психологической, а смысловой) живущего сознания (или сознания самой жизни) должна быть противоставлена извне идущая оправдывающая и завершающая активность, причем ее дары должны лежать не в плоскости самой изнутри переживаемой жизни, как ее обогащение материалом (содержанием) в той же категории — так поступает только мечта, а в реальной жизни поступок (помощь и пр.), — но должны лежать в той плоскости, где жизнь, оставаясь сама собой, принципиально бессильна; эстетическая активность все время работает на границах (форма — граница) переживаемой изнутри жизни, там где жизнь обращена вовне, где она кончается (пространственный, временной и смысловой конец) и начинается другая, где лежит недосягаемая ей самой сфера активности другого. Самопереживание и самосознание жизни, а следовательно, и самовыражение ее (экспрессивное выражение), как нечто единое, имеет свои незыблемые границы, — прежде всего эти границы пролегают по отношению к собственному внешнему телу: оно как эстетически наглядная ценность, которую можно гармонически сочетать с внутренней жизненной направленностью, лежит за границами единого самопереживания: в моем переживании жизни мое внешнее тело не может занять того места, которое оно занимает для меня в симпатическом сопереживании жизни другого человека, в целом его жизни для меня; я могу <1 нрзб.> его, его внешняя красота может быть в высшей степени важным моментом моей жизни и для меня самого, но это принципиально не то же самое, что наглядно-интуитивно целостно пережить его в едином ценностном плане со своей внутренней жизнью, как ее форму, наглядно целостно пережить себя воплощенным во внешнее тело, так, как я переживаю эту воплощенность другого чело-

века. Я — сам весь внутри своей жизни, и если бы я сам каким-нибудь образом увидел внешность своей жизни, то эта увиденная внешность тотчас станет моментом моей изнутри <переживаемой> жизни, обогатит ее имманентно, т. е. перестанет быть действительно внешностью, извне завершающей мою жизнь, перестанет быть границей, могущей быть подвергнутой эстетической обработке, завершающей меня извне. Допустим, что я мог бы стать физически вне себя — пусть я получу возможность, физическую возможность формировать себя извне, все равно у меня не окажется ни одного внутренне убедительного принципа для оформления себя извне, для изваяния своего внешнего облика, для эстетического завершения себя, если я не сумею стать вне всей своей жизни в ее целом, воспринять ее — как жизнь другого человека; но для этого нужно, чтобы я сумел найти твердую позицию, не только внешне, но и внутренне убедительную, смысловую, вне всей своей жизни со всей ее смысловою и предметною направленностью, со всеми ее желаниями, стремлениями, достижениями, воспринять их все в иной категории. Не высказать свою жизнь, а высказать *о* своей жизни устами другого — необходимо для создания художественного целого, даже лирической пьесы. (Менее всего непосредственная радость жизни может породить форму, которая облекает сопереживание жизни и страдания; непосредственная жажда жизни, какова бы эта жизнь ни была, никогда не может быть эстетически продуктивной, жажда перевоплощения, приобщения к жизни всех и вся остается имманентной самой жизни, ее внутренней, чисто жизненной же направленности, она порождает героев (перевоплощение Диониса)[192], т. е. элементы трагедии, но не событие трагедии, которое предполагает вненаходящееся сознание зрителя-автора; она может выразиться в оргии, в поступке, в мечте, но не в художественном творчестве, это последнее предполагает скорее неудовлетворенность жизнью — как таковой, самой формой изживания жизни и ее содержания, не этой только жизни моей (как у мечтателя и жаждущего обогащения оргиаста), а какова бы она ни была, правда, не столько по отношению к себе, сколько по отношению к другому, жажду не материального, а формального обогащения, притом чисто формального, перевода жизни в иную ценностную категорию. Непосредственная любовь самой жизни к себе, самодовление и упорство жизни к пребыванию и имманентному саморазвитию должны извне получить любовное утверждение, чтобы стать эстетическими. Не пассивное приобщение, а активное извне

утверждающее завершение; оргии приобщаются, но не трагедии, — в ней участвуют.)

Мы видим, таким образом, что примышление симпатического или любовного отношения к сопереживаемой жизни, т. е. понятие симпатического сопереживания или вчувствования, последовательно объясненное и понятое, в корне разрушает чисто экспрессивный принцип: художественное событие произведения принимает совершенно иной облик, развивается в совершенно другом направлении, и чистое сопереживание или вчувствование — как абстрактный момент этого события — оказывается лишь одним из моментов, и притом внеэстетическим; собственно эстетическая активность сказывается в моменте творческой любви к сопережитому содержанию, любви — создающей эстетическую форму сопережитой жизни, ей трансгредиентную. Эстетическое творчество не может быть объяснено и осмыслено имманентно одному единому сознанию, эстетическое событие не может иметь лишь одного участника, который и переживает жизнь, и выражает свое переживание в художественно значимой форме, субъект жизни и субъект эстетически формирующей эту жизнь активности принципиально не могут совпадать. Есть события, которые принципиально не могут развернуться в плане одного и единого сознания, но предполагают два несливающихся сознания, события, существенным конститутивным моментом которых является отношение одного сознания к другому сознанию, именно как к другому, — и таковы все творчески продуктивные события, новое несущие, единственные и необратимые. Экспрессивная эстетическая теория — только одна из многих философских теорий — этических, философско-исторических, метафизических, религиозных, — которые мы можем назвать обедняющими теориями, ибо они стремятся объяснить продуктивное событие через его обеднение, прежде всего через количественное обеднение его участников: для объяснения событие во всех его моментах переводится в единый план одного сознания, в единстве которого оно должно быть понято и дедуцировано во всех своих моментах, этим достигается чисто теоретическая транскрипция уже свершенного события, но теряются те действительные творческие силы, которые создавали событие в момент его свершения (когда оно еще было открытым), теряются его живые и принципиально неслиянные участники. Остается непонятою идея формального обогащения — в противоположность материальному, содержательному, — а эта идея является основною, движущею идеей культурного творчества, которое во всех областях отнюдь не стремится к обогащению

объекта имманентным ему материалом, но переводит его в иной ценностный план, приносит ему дар формы, формально преобразует его, а это формальное обогащение не возможно при слиянии с обрабатываемым объектом. Чем обогатится событие, если я сольюсь с другим человеком: вместо двух стал один? Что мне от того, что другой сольется со мною, он увидит и узнает только то, что я вижу и знаю, он только повторит в себе безысходность моей жизни; пусть он останется вне меня, ибо в этом своем положении он может видеть и знать, что я со своего места не вижу и не знаю, и может существенно обогатить событие моей жизни. Только сливаясь с жизнью другого, я только углубляю ее безысходность и только нумерически ее удваиваю. Когда нас двое, то с точки зрения действительной продуктивности события важно не то, что кроме меня есть еще один по существу такой же человек (два человека), а то, что он другой для меня человек, и в этом смысле его простое сочувствие моей жизни не есть наше слияние в одно существо и не есть нумерическое повторение моей жизни, но существенное обогащение события, ибо моя жизнь сопереживается им в новой форме, в новой ценностной категории — как жизнь другого человека, которая ценностно иначе окрашена и иначе приемлется, по-иному оправдана, чем его собственная жизнь. Продуктивность события — не в слиянии всех воедино, но в напряжении своей вненаходимости и неслиянности, в использовании привилегии своего единственного места вне других людей. (Единство события не есть стихийное единство, единство «преступного плана»[193]; что было бы, если бы спаситель слился со спасаемым. Теория общества, ограничение принципа солидарности)[194]. Эти обедняющие теории, кладущие в основу культурного творчества отказ от своего единственного места, от своей противопоставленности другим, приобщение к единому сознанию, солидарность или даже слияние, — все эти теории, и прежде всего экспрессивная теория в эстетике, объясняются гносеологизмом всей философской культуры 19-го и 20-го века[195]; теория познания стала образцом для теорий всех остальных областей культуры: этика, или теория поступка, подменяется теорией познания уже совершенных поступков, эстетика, или теория эстетической деятельности, подменяется теорией познания уже совершившейся эстетической деятельности, т. е. делает своим предметом не непосредственно самый факт эстетического свершения, а его возможную теоретическую транскрипцию, его осознание, поэтому единство свершения события подменяется единством сознания, понимания события, субъект — участник

события становится субъектом безучастного, чисто теоретического познания события. Гносеологическое сознание — сознание науки — единое и единственное сознание (познание <?> одно); все, с чем имеет дело это сознание, должно быть определено им самим, всякая определенность должна быть его активною определенностью: всякое определение объекта должно быть определением сознания. В этом смысле гносеологическое сознание не может иметь вне себя другого сознания, не может вступить в отношение к другому сознанию, автономному и неслиянному с ним. Всякое единство есть его единство, оно не может допустить рядом <с> собою иного, не зависимого от него единства (единства природы, единства другого сознания), суверенного единства, противостоящего ему со своею, им не определенною судьбою. Это единое сознание творит, формирует свой предмет лишь как объект, но не как субъект, и субъект для него является лишь объектом. Понимается, познается субъект — лишь как объект — только оценка может сделать его субъектом, носителем своей самозаконной жизни, переживающим свою судьбу. Между тем эстетическое сознание, сознание любящее и полагающее ценность, есть сознание сознания, сознание автора «я» сознания героя — «другого», в эстетическом событии мы имеем встречу двух сознаний, принципиально неслиянных, причем сознание автора относится к сознанию героя не с точки зрения его предметного состава, предметной объективной значимости, а с точки зрения его жизненного субъективного единства, и это сознание героя конкретно локализуется (конечно, степень конкретности различна), воплощается и любовно завершается. Сознание же автора, как и гносеологическое сознание, не завершимо (как сознание «я» см. гл. 3-ю).

Изнутри себя самого сознание не завершимо, оно задано себе как принципиально не завершимое, и изнутри себя не может отменить эту заданность. Данность может ограничивать мое сознание в отдельный конкретный момент, но не оправданно завершать его, ибо тотчас задается мною, сознание исходит из данности, но не завершается ею. Гносеологическое сознание строится на основе самосознания, или самопереживания. Отсюда проблемы завершения сознания нет для гносеологии. (Замкнутое, умершее сознание.)

Проблема «сознания и бытия» имеет совершенно иной смысл и ничего общего <не имеет> с проблемой завершения сознания, проблемой чисто эстетической. Если гносеологическое сознание мы можем определить как формирующее или определяющее объект сознания, то сознание эстетическое (сознание автора) мы

должны определить как сознание ценностно формирующее и завершающее (гносеология не завершает) субъект, как таковой. Место определяемого объекта здесь занимает определяемое сознание (душа) героя. Итак, эстетическое сознание автора, в отличие от гносеологического, предполагает другое сознание, по отношению к которому оно становится активным. Отсюда эстетическое событие и не может развернуться в плане одного сознания, художественный предмет не есть объект, а субъект, но не тот субъект активности — я, как мы его переживаем изнутри себя — принципиально не завершимый, а пассивный субъект другой. Эта активная встреча сознания с сознанием и не учитывается эстетикой под влиянием гносеологии: сознание здесь относится к себе самому (Коген, представитель эстетики любви)[196]. Но это влияние гносеологической концепции сознания сказывается не только на концепции эстетического сознания автора, но и на сознании героя, и это неизбежно, поскольку оно принципиально не отделяется от сознания автора, как другое ему, конципируется в категории «я». Переживаемое изнутри, оно стремится к пределу гносеологического сознания.

(В непосредственном гносеологизме можно обвинить только гегельянскую эстетику, шопенгауэрианскую и эстетику Когена, что касается до других представителей экспрессивной эстетики, то их гносеологизм косвенный: это навык мышления развертывать все в плане одного сознания, т. е. превращать каждое явление в возможный объект познания. Отсюда и эстетическая активность мыслится наподобие познавательной, как формирующая объект, этот объект — художественное произведение, но эстетический объект[197], соответствующий данному произведению — определенной эмпирической наличности красок, звуков, слов и пр., — есть не объект, не вещь, но событие, где кроме активного художника есть еще пассивный участник — герой; на этого героя и направлена творческая активность художника, н а д а н н о г о ч е л о в е к а , его формирует эстетическая деятельность как художника, так и с о з е р ц а т е л я , когда он эстетически созерцает, а не на это полотно, на эту книгу и пр. Место эмпирического произведения[198]. Неправильно считать объектом эстетической деятельности и материал: мрамор, массу, слово, звук и пр. Не над словом работает художник, а с помощью слов, не над мрамором, а с помощью мрамора, он был бы техником, если бы работал над мрамором или над звуком, и как техник реагировал бы на них только познавательной деятельностью, ему достаточно было бы знать физические законы их структуры; на самом деле художник рабо-

тает над человеком и человеческим, формирует не объект, а субъект, и эта творческая работа воспроизводится созерцателем, разыгрывающим снова событие на основе указаний, которые дает эмпирическое художественное произведение. Форма, создаваемая художником, не есть форма мрамора или форма словесных масс, но форма человека и человеческого, к нему она относится, выражает собою творческое отношение к нему автора-созерцателя, к человеку — субъекту жизни, а не к физическому материалу, вещи, познанному объекту. Нелепо самое предположение, что активная эмоционально-волевая установка автора, его творческий порыв, его любовь, мука и радость относятся... к куску мрамора и борются <и> преодолевают его физическое сопротивление или к словам и преодолевают их лингвистическое сопротивление: фонетическое, грамматическое, семантическое — в чисто лингвистическом смысле этих терминов, как школьник, переводящий на латинский язык уже готовую, сочиненную русскую фразу упражнения — именно фразу, а не суждение и не высказывание, с этой стороны он к ней не подходит, для него существует лишь грамматическая и лексическая данность ее. (Мир мечты, из которого убран герой, — первый период творчества, во второй период этот внешне не выраженный герой является, как гость, лишь в третий он воплощается и связывается с миром.) Вот это-то своеобразие эстетического предмета затмевалось гносеологизмом эстетики.

Гносеологическое сознание принципиально открыто, и вот тенденция к открытости, к смысловой бесконечности переносится на пассивное эстетическое сознание героя. Оно, действительно, было бы таково, если бы мы (автор-созерцатель) были в нем, изнутри себя оно не завершимо (тенденция эстетики романтизма). Отсюда остается недооцененным момент оплотнения сознания в бытии, внешний лик сознания, его выражающий, но не для него самого, конечно, судьба воплощенного сознания. Это — не сознание, определяющее бытие, — сознание изнутри, — но то, которое определяется бытием, однако определяется не причинно и не в каких-либо иных естественнонаучных и познавательных категориях, а определяется эстетически, сочетается с бытием, причем самое бытие конципировано эстетически.

Не лучше обстоит дело, когда сознание героя понимается как психологическое, а художник провозглашается психологом. Различие психологического и эстетического сознания героя мы можем более подробно выяснить лишь в следующей главе, здесь же мы можем коснуться лишь самого общего момента этого вопроса. Эстетическая, предметная эмоционально-волевая активность автора

по отношению к человеку-герою подменяется здесь чисто познавательной активностью по отношению к объекту, ибо психологическое сознание есть познавательный объект, особым образом конструированный. В направлении выяснения различных видов субъекта в философской и методологической литературе до сего времени чрезвычайно мало сделано; а между тем в различных областях культуры мы встречаем различные виды субъекта: эстетический герой, исторический герой, герой культуры, субъект права, субъект нравственности[199] и пр. — таковы пассивные виды формируемых, определяемых субъектов-сознаний, им противостоят активные сознания автора, историка, законодателя и пр. Сюда должно отнести еще субъекта биографии и биографа. Что сделано для методического различения: Марбург (Коген и Наторп: идея психологии, как венца философии)[200], Дильтей, Зиммель[201] и пр. Наиболее разработаны два вида сознания: активное гносеологическое сознание и пассивное психологическое (сознание-объект). В экспрессивной эстетике одно и то же сознание — в категории «я» — дано то в форме героя, то в форме автора. Указанное положение вещей находится в связи с неудовлетворенностью разработки проблемы чужого я[202]. Эта проблема является не чисто гносеологической, но в значительной своей степени эстетической, поскольку должны быть выясненными ценностные категории его оформления. В основу разработки проблемы должна лечь, отчасти данная нами в этой главе, феноменология самопереживания и переживания другого человека. После всего сказанного мы можем перейти к построению правильного понятия эстетической формы и к уяснению того, какое место в ней занимают экспрессивный и импрессивный моменты, конечно, лишь в применении к пространственной форме героя.

Итак, пространственная форма не есть в точном смысле форма произведения — как объекта, — но форма героя и его мира — субъекта, — в этом существенно права экспрессивная эстетика (конечно, учтя неточность, можно говорить, что форма изображенной в романе жизни есть форма романа, но роман, включая сюда и момент изоляции — вымысла, — и есть именно форма для овладения жизнью), но вопреки экспрессивной эстетике форма не есть чистое выражение героя и его жизни, но, выражая его, выражает и творческое отношение к нему автора, причем это последнее и есть собственно эстетический момент формы. Эстетическая форма не может быть обоснована изнутри героя, изнутри его смысловой, предметной направленности, т. е. чисто жизненной значимости, форма обосновывается изнутри другого — автора,

как его творческая реакция на героя и его жизнь, создающая ценности принципиально трансгредиентные им, но имеющие к ним существенное отношение. Эта творческая реакция есть эстетическая любовь. Отношение трансгредиентной эстетической формы к герою и его жизни — изнутри взятым — есть единственное в своем роде отношение любящего к любимому (конечно, с полным устранением сексуального момента), отношение немотивированной оценки к предмету («каков бы он ни был, я его люблю», а уже затем следует активная идеализация, дар формы), отношение утверждающего приятия к утверждаемому, принимаемому, отношение дара к нужде, прощения gratis[203] — к преступлению, благодати к грешнику — все эти отношения (ряд может быть увеличен) подобны эстетическому отношению автора к герою, или формы к герою и его жизни. Существенный момент, общий всем этим отношениям, есть принципиально трансгредиентный дар одаряемому — с одной стороны, и его глубокое отношение именно к одаряемому — с другой стороны: не он, но для него, отсюда обогащение носит формальный, преобразующий характер, переводит одаряемого в новый план бытия. В новый план переводится не материал (не объект), но субъект — герой, только по отношению к нему возможно эстетическое долженствование, возможна эстетическая любовь и дар любви.

Форма должна использовать трансгредиентный сознанию героя (его возможному самопереживанию и конкретной самооценке) момент, но имеющий к нему отношение, определяющий его — к а к ц е л о е — извне, т. е. его обращенность вовне, его границы, причем границы его целого. Ф о р м а е с т ь г р а н и ц а, обработанная эстетически; жизнь героя, его собственная активность, внутри этих границ, и они не доступны ему самому, это — он, но не его, они трансгредиентны ему, но объемлют его, объемлют равнодушно, случайно, в атмосфере пустоты и непризнанности, неутвержденности: ни для него и ни для кого; эстетическое творчество впервые делает их не случайными, значительными и значимыми, оно начинает говорить о нем, про него то, что он сам про себя сказать не может, он впервые начинает ценностно существовать. При этом дело идет и о границе тела, и о границе души и границе духа (смысловой направленности). Границы существенно различно переживаются: изнутри в самосознании и извне в эстетическом переживании другого. В каждом акте, внутреннем и внешнем, своей жизненной предметной направленности я исхожу из себя, я не встречаю ц е н н о с т н о - з н а ч и м о й, п о л о ж и т е л ь н о завершающей меня границы, я иду вперед себя и пере-

хожу свои границы, я могу изнутри воспринять их как препятствие, но вовсе не как завершение; эстетически пережитая граница другого завершает его положительно, стягивает его всего, всю его активность, замыкает ее, жизненная направленность героя влагается вся целиком в его тело, как эстетически значимую границу, воплощается. Это двоякое значение границ станет яснее в дальнейшем. Мы размыкаем границы, вживаясь в героя изнутри, и мы снова замыкаем их, завершая его эстетически извне. Если в первом движении изнутри мы пассивны, то во встречном движении извне мы активны, мы созидаем нечто абсолютно новое, избыточное. Эта встреча двух движений на поверхности человека и оплотняет ценностные границы его, высекает огонь эстетической ценности.

Отсюда эстетическое бытие — цельный человек — не обосновано изнутри, из возможного самосознания, поэтому-то красота, поскольку мы отвлекаемся от активности автора-созерцателя, представляется пассивною, наивною и стихийною, красота не знает о себе, не может обосновать себя, она только есть, это — дар, взятый в отвлечении от дарящего и его обоснованной изнутри активности дарящего (ибо изнутри дарящей активности он обоснован).

Мое внутреннее тело выражает меня, есть мое, и — как таковое — оно чисто экспрессивно отражается во внешнем теле, в этом отношении тело, действительно, несет коммуникативные, сообщающие функции, делает возможным вчувствование и сопереживание: это — экспрессивный момент человеческого тела, здесь я — в теле. Но этот момент не есть еще собственно эстетический, здесь тело еще не является моей эстетически значимой границей, моим воплощением: здесь я говорю через тело и с помощью тела, оно имманентно мне. Оно обращено вне себя, нуждается во вненаходимой активности.

Мое тело хочет, просит, нуждается, но никогда не завершает меня. Но мое тело, как эстетическое явление, моя наружность есть не то, что из меня исходит и мною обосновывается, а то, что на меня нисходит, что оказывается для меня: мой лик в его внешней определенности — это мой рок, моя судьба, моя внесмысловая наличность, фактичность, мой лик для меня самого — тупой лик, изнутри меня самого в моем абсолютном одиночестве заданный к отмене, а не к просветлению. Здесь моя смысловая направленность искажается данностью, здесь бытие — как тупая наличность определено (именно это, а не что-либо иное) противно всякому смыслу и ценности. И оно не может быть

имманентно и ценностно осмыслено в категории чистого *я-для-себя*, помимо категории другого, ведет только к дурному отклонению сознания от себя самого, к потере единой единственной позиции по отношению к себе самому, к фальшивому тону, к двойничеству, его значимость не лежит на линии, в направлении возможного самопереживания, ломает эту линию, это направление. Наружность бытия, фактическая наличность <?>, определенность (именно так, а не иначе), плоть бытия в человеке, его *обращенность вовне себя* может быть ценностно осмыслена, просветлена только через другого и для другого, т. е. в ценностной категории другого. Наружность выражает не меня, а отношение ко мне другого, Бога, здесь я не создаю себя, но или я просто и тупо оказался таким, каким я есмь (данность моя) или: меня *создали* таким, т. е. я осмыслен в создавшей меня активности другого.

Художник создает внешнее тело героя — как эстетическое явление, воссоздает в творческом акте фактическую наличность его, извне данную в пассивном акте восприятия. Движение руки, набрасывающей контур предмета, видимого или виданного <?> пассивно (Фидлер)[204] — лучше всего выражает эту воссоздающую внешнюю данность активность, это движение *создает* внешность предмета, как ценность, это — авторство тела, это новое рождение человека, воплощение его в *значимую* плоть. Это создающее героя движение автора-зрителя, а не подражающее ему мимическое движение, обоснованное изнутри героя, и является собственно эстетическим, это движение создает значимую, положительно завершающую границу. Эта граница изолирует предмет, как самодостаточный, самоценный, и завершает его, т. е. оправдывает помимо смысла. Эти функции формы: изоляция, имманентизация ценностей (они самодостаточны для другого, а не для себя, конечно) и их завершение будут нами рассмотрены лишь в дальнейшем, когда будет освещено <?> временное и смысловое целое героя. Здесь для нас совершенно достаточно показать трансгредиентность внешнего тела, как эстетической ценности, сознанию героя, а следовательно, и трансгредиентность пространственной формы его. Безусловно, каждый момент тела имеет и экспрессивное значение (самовыражение героя), но эта экспрессивность пассивна по отношению к *эстетической* активности, собственно эстетический момент не в ней, а в творческом отношении к ней автора-созерцателя.

Импрессивная теория эстетики[205], к которой мы относим все те эстетические построения, для которых центр тяжести находится

в формально-продуктивной активности художника, каковы: Фидлер, Гильдебрант, Ганслик, Ригль, Витасек[206] и так называемые «формалисты» (Кант занимает двойственную позицию), в противоположность экспрессивной, теряет не автора, но героя — как самостоятельный, хотя и пассивный, момент художественного события. Именно событие-то, как живое отношение двух сознаний, и для импрессивной эстетики не существует. И здесь творчество художника понимается как односторонний акт, которому противостоит не другой субъект, а только объект, материал. Форма выводится из особенностей материала: зрительного, звукового и пр. При таком подходе форма не может быть глубоко обоснована, в конечном счете находит лишь гедоническое объяснение, более или менее тонкое. Эстетическая любовь становится беспредметной, чистым бессодержательным процессом любви, игрою любви. Крайности сходятся: и импрессивная теория должна прийти к игре, но иного рода, это не игра в жизнь ради жизни — как играют дети, — но игра одним бессодержательным приятием возможной жизни, голым моментом эстетического оправдания и завершения только возможной жизни. Для импрессивной теории существует лишь автор без героя, активность которого, направленная на материал, превращается в чисто техническую деятельность.

Теперь, когда мы выяснили значение экспрессивных и импрессивных моментов внешнего тела в художественном событии произведения, становится ясным положение, что именно в н е ш н е е тело является ценностным центром пространственной формы. Более подробно предстоит теперь развить это положение по отношению к с л о в е с н о м у художественному творчеству.

7. П р о с т р а н с т в е н н о е ц е л о е г е р о я и е г о м и р а в с л о в е с н о м х у д о ж е с т в е н н о м т в о р ч е с т в е. Т е о р и я к р у г о з о р а и о к р у ж е н и я.

В какой мере словесное художественное творчество имеет дело с пространственной ф о р м о й героя и его мира? Что словесное творчество имеет дело с внешностью героя и с пространственным миром, в котором развертывается событие его жизни, — это, конечно, не подлежит никакому сомнению, но имеет ли оно дело и с п р о с т р а н с т в е н н о й ф о р м о й е г о, к а к х у д о ж е с т в е н н о й — это вызывает значительные сомнения, и вопрос этот в большинстве случаев решают в отрицательном смысле. Для правильного его решения необходимо учесть двоякое значение эстетической формы. Как мы уже указывали, она может быть и внутренней и внешней — эмпирической формой, или иначе: формой эстетического объекта, т. е. того мира, который построяется на

основе данного художественного произведения, но не совпадает с ним, и формой самого художественного произведения, т. е. материальной формой. На основании этого различения нельзя, конечно, утверждать одинаковость эстетических объектов разных искусств: живописи, поэзии, музыки и пр., усматривая различие только в средствах осуществления, построения эстетического объекта, т. е. сводя различие искусств к техническому только моменту. Нет, материальная форма, обусловливающая собою то, является ли данное произведение живописным, или поэтическим, или музыкальным, существенным образом определяет и структуру соответствующего эстетического объекта, делая его несколько односторонним, акцентуируя ту или иную сторону его. Но тем не менее эстетический объект все же многосторонен, конкретен, как и та познавательно-этическая действительность (переживаемый мир), которая в нем художественно оправдывается и завершается, притом наиболее конкретен и многосторонен этот мир художественного объекта в словесном творчестве (наименее — в музыке). Внешней пространственной формы словесное творчество не создает, ибо оно не оперирует с пространственным материалом, как живопись, пластика, рисование; его материал — слово (пространственная форма расположения текста: строфы, главы, сложные фигуры схоластической поэзии и пр. — имеет крайне ничтожное значение), материал, по своему существу непространственный (звук в музыке еще менее пространствен), однако изображаемый словом эстетический объект сам, конечно, из слов только не состоит, хотя в нем и много чисто словесного, и этот объект эстетического видения имеет внутреннюю пространственную — художественно значимую форму, словами же произведения изображаемую (в то время как в живописи она изображается красками, в рисовании — линиями, откуда тоже не следует, что соответствующий эстетический объект состоит только из линий или только красок, дело именно в том, чтобы из линий или красок создать конкретный предмет).

Итак, пространственная форма внутри эстетического объекта, выраженного словом в произведении, не подлежит сомнению. Вопрос другой, как осуществляется эта внутренняя пространственная форма: должна ли она воспроизводиться в чисто зрительном представлении, отчетливом и полном, или же осуществляется только ее эмоционально-волевой эквивалент, соответствующий ей чувственный тон, эмоциональная окраска, причем зрительное представление может быть отрывистым, мимолетным или даже

вовсе отсутствовать, замещаясь словом*. (Эмоционально-волевой тон, хотя и связан со словом, как бы прикреплен к его интонируемому звуковому образу, но относится он, конечно, не к слову, а к предмету, выражаемому словом, хотя бы он и не осуществлялся в сознании в качестве зрительного образа; только предметом осмысливается эмоциональный тон, хотя и развивается он вместе со звуком слова). Детальная разработка поставленного так вопроса выходит за пределы настоящего исследования, ее место в эстетике словесного творчества. Для нашей проблемы достаточны лишь самые беглые указания по данному вопросу. Внутренняя пространственная форма никогда не осуществляется со всею з р и т е л ь н о ю законченностью и полнотою — как, впрочем, и временная — со всею звуковою законченностью и полнотой — даже в изобразительных искусствах, з р и т е л ь н а я полнота и законченность присущи лишь внешней, материальной форме произведения, и качества этой последней как бы переносятся на внутреннюю форму (зрительный образ внутренней формы даже в изобразительных искусствах в значительной степени субъективен). Зрительная внутренняя форма переживается эмоционально-волевым образом так, как если бы она была законченной и завершенной, но эта законченность и завершенность никогда не может быть действительно осуществленным представлением. Конечно, степень осуществления внутренней формы зрительного представления различна в различных видах словесного творчества и в различных отдельных произведениях.

В эпосе эта степень выше (например, описание наружности героя в романе необходимо должно быть воссоздано зрительно, хотя полученный на основании словесного материала образ и будет зрительно субъективен у разных читателей), в лирике она ниже всего, особенно в романтической, здесь часто повышенная степень зрительной актуализации, привычка, привитая романом, разрушает эстетическое впечатление, но всюду здесь имеет место эмоционально-волевой эквивалент внешности предмета, эмоционально-волевая направленность на эту возможную, хотя и не представляемую зрительно, внешность, направленность, создающая ее — как художественную ценность. Поэтому должен быть

---

* Момент активности, чувство заняло позицию в н е , чувство вненаходимо, чувство внутреннего ви́дения, имеет дело с внешностью (приписка автора над строкой).

признан и должен быть понят пластически-живописный момент словесного художественного творчества.

Внешнее тело человека дано, внешние границы его и его мира даны (во внеэстетической данности жизни), это необходимый и неустранимый момент данности бытия (бытие, как таковое, дано — как ограниченное), следовательно, они нуждаются в эстетическом приятии, воссоздании, обработке и оправдании, это и производится всеми средствами, какими владеет искусство: красками, линиями, массами, словом, звуком. Поскольку художник имеет дело с бытием человека и его миром, он имеет дело и с его пространственной данностью, внешними границами, как необходимым моментом этого бытия, и, переводя это бытие человека в эстетический план, он должен перевести в этот план и его внешность, в пределах, определяемых родом материала (красок, звуков и пр.).

Поэт создает наружность, пространственную форму героя и его мира, при помощи словесного материала, ее бессмысленность изнутри и познавательную фактичность извне он осмысливает и оправдывает эстетически, делает ее художественно значимой.

Внешний образ, выражаемый словами, все равно — представляемый ли зрительно (до известной степени, например, в романе) или лишь эмоционально-волевым образом переживаемый, имеет формально завершающее значение, т. е. не только экспрессивен, но и художественно-импрессивен. Здесь применимы все выставленные нами положения, словесный портрет подчиняется им, как и портрет живописный. И здесь только позиция вненаходимости создает эстетическую ценность внешности, пространственная форма выражает отношение автора к герою; он должен занять твердую позицию вне героя и его мира и использовать все трансгредиентные моменты его внешности.

Словесное произведение создается извне каждому из героев, и, читая, следить мы должны извне, а не изнутри за героями. Но именно в словесном творчестве (а более всего, конечно, в музыке) очень соблазнительным и убедительным представляется чисто экспрессивное истолкование внешности (и героя и предмета), ибо вненаходимость автора-зрителя не носит такой пространственной отчетливости, как в искусствах изобразительных (замена зрительных представлений эмоционально-волевым эквивалентом, прикрепленным к слову). С другой стороны, язык — как материал — не достаточно нейтрален по отношению к познавательно-этической сфере, где он используется — как выражение себя и как сообщение, т. е. экспрессивно, и эти экспрессивные языковые навыки

(высказывать себя и обозначать «объект») переносятся нами в восприятие произведений словесного искусства. К этому, наконец, присоединяется наша пространственная и зрительная пассивность при этом восприятии: словом изображается как бы готовая пространственная данность, не ясно любовное активное созидание пространственной формы линией, краской, созидающее и порождающее форму извне движением руки и всего корпуса, побеждающее подражающее движение-жест. Языковая артикуляция и мимика, вследствие того, что она — как и язык — имеет место и в жизни, обладает гораздо более сильною экспрессивною тенденцией (артикуляция и жест или выражает или подражают); созидающие эмоционально-волевые тона автора-созерцателя могут быть легко поглощены чисто жизненными тонами героя. Поэтому особенно нужно подчеркнуть, что содержание (то, что влагается в героя, его жизнь изнутри) и форма не оправданны и не объяснимы в плане одного сознания*, что только на границах двух сознаний, на границах тела осуществляется встреча и художественный дар формы. Без этого принципиального отношения к другому, как дар ему, его оправдывающий и завершающий (имманентно эстетическим оправданием), форма, не находя внутреннего обоснования изнутри активности автора-созерцателя, неизбежно должна выродиться в гедонически приятное, в просто «красивое», непосредственно приятное мне, как мне бывает непосредственно холодно или тепло; автор технически создает предмет удовольствия, созерцатель пассивно это удовольствие себе доставляет. Активно утверждающие и созидающие наружность — как художественную ценность — эмоционально-волевые тона автора не могут быть непосредственно согласуемы со смысловою жизненною направленностью героя изнутри без применения посредствующей ценностной категории «другого», только благодаря этой категории возможно далее сделать наружность сполна объемлющей и завершающей героя, вложить жизненную и смысловую направленность героя в его наружность — как в форму, наполнить и оживить наружность, создать цельного человека, как единую ценность.

Как изображаются предметы внешнего мира по отношению к герою в произведении словесного творчества, какое место занимают они в нем?

---

* Чувств<о?енная?> активность ?и? вне меня <?внимания?> направлено на внешность (приписка автора над строкой).

Возможно двоякое сочетание мира с человеком: изнутри его — как его кругозор[207], и извне, как его окружение. Изнутри меня самого, в ценностно-смысловом контексте моей жизни предмет противостоит мне, как предмет моей жизненной направленности (познавательно-этической и практической), здесь он — момент единого и единственного открытого события бытия, которому я, нудительно заинтересованный в его исходе, причастен. Изнутри моей действительной причастности бытию мир есть кругозор моего действующего, поступающего сознания. Ориентироваться в этом мире — как событии, упорядочить его предметный состав я могу только (оставаясь внутри себя) в познавательных, этических и практико-технических категориях (добра, истины и практической целесообразности), и этим обусловливается облик каждого предмета для меня, его эмоционально-волевая тональность, его ценность, его значение. Изнутри моего причастного бытию сознания мир есть предмет поступка, поступка-мысли, поступка-чувства, поступка-слова, поступка-дела; центр тяжести его лежит в будущем, желанном, должном, а не в самодовлеющей данности предмета, наличности его, в его настоящем, его целостности, уже осуществленности. Отношение мое к каждому предмету кругозора никогда не завершено, но задано, ибо событие бытия в его целом открыто; положение мое каждый момент должно меняться, я не могу промедлять и успокаиваться. Противостояние предмета, пространственное и временное, — таков принцип кругозора, предметы не окружают меня, моего внешнего тела, в своей наличности и ценностной данности, но противостоят мне, как предметы моей жизненной познавательно-этической направленности в открытом, еще рискованном событии бытия, единство, смысл и ценность которого не даны, а заданы.

Если мы обратимся к предметному миру художественного произведения, мы без труда убедимся, что его единство и его структура не есть единство и структура жизненного кругозора героя, что самый принцип его устроения и упорядочения трансгредиентен действительному и возможному сознанию самого героя. Словесный пейзаж, описание обстановки, изображение быта, т. е. природа, город, быт и пр., не суть здесь моменты единого открытого события бытия, моменты кругозора действующего, поступающего сознания человека (этически и познавательно поступающего). Безусловно, все изображенные в произведении предметы имеют и должны иметь существенное отношение к герою, в противном случае они hors d'œuvre[208], однако это отношение в его существенном эстетическом принципе дано не изнутри жизненного сознания ге-

роя. Центром пространственного расположения и ценностного осмысливания изображенных в произведении внешних предметов является внешнее тело и внешняя же душа человека. Все предметы соотнесены с внешностью героя, с его границами и внешними и внутренними (границами тела и границами души).

Предметный мир внутри художественного произведения осмысливается и соотносится с героем как его окружение. Особенность окружения выражается прежде всего во внешнем формальном сочетании пластически-живописного характера: в гармонии красок, линий, в симметрии и прочих несмысловых чисто эстетических сочетаниях. В словесном творчестве эта сторона не достигает, конечно, внешне-воззрительной (в представлении) законченности, но эмоционально-волевые эквиваленты возможных зрительных представлений соответствуют в эстетическом объекте этому несмысловому пластически-живописному целому (сочетания живописи, рисунка и пластики мы здесь не касаемся). Как сочетание красок, линий, масс, предмет самостоятелен и воздействует на нас рядом с героем и вокруг него, предмет не противостоит герою в его кругозоре, он воспринимается — как целостный и может быть как бы обойден со всех сторон. Ясно, что этот чисто живописно-пластический принцип упорядочения и оформления внешнего предметного мира — совершенно трансгредиентен живущему сознанию героя, ибо и краски, и линия, и масса в их эстетическом трактовании суть крайние границы предмета, живого тела, где предмет обращен вне себя, где он существует ценностно только в другом и для другого, причастен миру, где его — изнутри себя самого — нет. У к р а ш е н и е себя — как создание своего окружения, как внесение существенно нового принципа использования предмета. Удаляющие и приближающие эпитет, метафора. Художественный параллелизм. Остранение и заторможение, как размыкание кругозора[209]. Описание природы, города (в «Медном Всаднике»). Задний план, фон и сочетание героя с фоном. Существенность границ окружения. Потенциальная бесконечность, безграничность кругозора. Предмет переживания (предмет радости — утро) и его большая полнота, избыточность — «вот чему о н радуется». Эстетическая связь не есть жизненная связь между чувством и предметом.

Окружение героя не должно становиться кругозором автора, автор не должен становиться рядом с героем, как заинтересованное в событии лицо. Проблема рассказчика. Окружение должно быть согласовано с кругозором. Единство м е с т а, времени и действия. Когда окружение становится совершенно независимо от

кругозора: или герой становится предметом среди других предметов, или автор перестает быть только формальным творцом, стремится к содержательному расширению кругозора, своего кругозора, и этим становится рядом с героем. Расширение окружения до пределов мирового целого. Неизбежная символичность предметного мира (II часть Фауста), целое искусства и целое философии. Рассказ от первого лица, активность созерцателя, превращающего кругозор в окружение и помещающего в него героя. Чем самостоятельнее предмет, тем он выразительнее, пластически-живописен он только как момент окружения. Предметный мир в лирике, его самостоятельность, лирика Пушкина. Автор должен находиться не только вне героя, но и вне формального принципа его мира, завершать не только героя, но и его мир. Изъятие героя из открытого (не фабулически, а в смысле и правде открытого) события бытия, освобождение от реальности, alibi[210] героя и его мира, освобождение от реальности («я есмь воистину»); чистое преходящее мира, смертная плоть мира. Только это делает возможным имманентизацию ценности. Мы как бы ласкаем границы человеческого мира, ласкаем границы человеческой мысли, человеческой святости. Оправдание настоящего и прошлого помимо будущего. Событие бытия извне, где оно обращено вне себя, граница события бытия, там, где оно уже исполнилось, свершилось, смертная плоть события. Философия и искусство.

IV ГЛАВА. ВРЕМЕННОЕ ЦЕЛОЕ ГЕРОЯ (ПРОБЛЕМА ВНУТРЕННЕГО ЧЕЛОВЕКА — ДУШИ).

1. Человек в искусстве — цельный человек. В предыдущей главе мы определили его внешнее тело, как эстетически значимый момент, и предметный мир, как окружение внешнего тела. Мы убедились, что внешний человек (наружный человек), как пластически-живописная ценность, и соотнесенный и эстетически сочетаемый с ним мир трансгредиентны возможному и действительному самосознанию человека, его я-для-себя, его живущему и переживающему свою жизнь сознанию, принципиально не могут лежать на линии его ценностного отношения к себе самому. Эстетическое осмысление и устроение внешнего тела и его мира есть дар другого сознания — автора-созерцателя герою, не есть его выражение изнутри его самого, но творческое, созидающее отношение к нему автора-другого. В настоящей главе нам предстоит обосновать то же самое и по отношению к «внутреннему человеку», внутреннему целому души героя, как эстетическому явлению.

И душа, как данное, художественно переживаемое целое внутренней жизни героя, трансгредиентна его жизненной смысловой направленности, его самосознанию. Мы убедимся, что душа, как становящееся во времени внутреннее целое, данное, наличное целое, — построяется в эстетических категориях, это — дух, как он выглядит извне, в другом.

Проблема души методологически есть проблема эстетики, она не может быть проблемой психологии, науки безоценочной и каузальной, ибо душа, хотя развивается и становится во времени, есть индивидуальное, ценностное и свободное целое, не может она быть и проблемой этики, ибо этический субъект задан себе — как ценность, и принципиально не может быть дан, наличен, созерцаться, это — я-для-себя. Чистою заданностью является и дух идеализма, построяемый на основе самопереживания и одинокого отношения к себе самому, чисто формальный характер носит трансцендентальное «я» гносеологии (также на основе самопереживания). Мы не касаемся здесь религиозно-метафизической проблемы (метафизика может быть только религиозной)[211], но не подлежит сомнению, что проблема бессмертия касается именно души, а не духа, того индивидуального и ценностного целого протекающей во времени внутренней жизни, которое переживается нами в другом, которое описывается и изображается в искусстве словом, красками, звуком, души, лежащей в одном ценностном плане с внешним телом другого и не разъединимой с ним в моменте смерти и бессмертия (воскресение во плоти). Изнутри меня самого души, как данного, уже наличного во мне ценностного целого нет, в отношении к себе самому я не имею с ней дела, мой саморефлекс — поскольку он мой, — он <1 нрзб.> — не может породить души, но лишь дурную и разрозненную субъективность, нечто, чего быть не должно, искажение в данности заданного смысла; моя протекающая во времени внутренняя жизнь не может для меня самого уплотниться в нечто ценное, дорогое, долженствующее быть убереженным и пребыть вечно (изнутри меня самого, в моем одиноком и чистом отношении к себе самому интуитивно понятно только вечное осуждение души, только с ним я могу быть изнутри солидарен), душа нисходит на меня, как благодать на грешника, как дар не заслуженный и нежданный. В духе я могу и должен только терять свою душу, убережена она может быть не моими силами.

Каковы же принципы упорядочения, устроения и оформления души (ее оцельнения) в активном художественном вѝдении?*

2. Активное эмоционально-волевое отношение к внутренней определенности человека. Проблема смерти (смерти изнутри и смерти извне).

Принципы оформления души суть принципы оформления внутренней жизни *извне*, из другого сознания, и здесь работа художника протекает *на границах внутренней жизни*, там, где душа внутренне повернута (обращена) *вне* себя. Другой человек вне и против меня не только внешне, но и внутренне. Мы можем говорить, употребляя ὀξύμωρον: о внутренней вненаходимости и противонаходимости другого. Каждое внутреннее переживание другого человека: его радость, страдание, желание, стремление, наконец, его смысловая направленность — пусть все это не обнаруживается ни в чем внешнем, не высказывается, не отражается в лице, в выражении глаз, а только улавливается, угадывается мною (из контекста жизни) — все эти переживания находятся мною *вне* моего собственного внутреннего мира (пусть они и переживаются как-то мною, но ценностно они не относятся ко мне, не вменяются мне в категории я, как мои; может быть, их <я> только представляет — Витасек — или непосредственно переживает в другом — Лосский)[212], вне моего я-для-себя; они суть для *меня в бытии*, суть моменты ценного бытия другого.

Переживаясь вне меня в другом, переживания имеют обращенную ко мне внутреннюю внешность, внутренний лик, который можно и должно любовно созерцать, не забывать так, как мы не забываем лица человека (а не так, как мы помним о своем бывшем переживании), закреплять, оформлять, миловать, ласкать, не физическими внешними, а внутренними очами. Эта внешность души другого, как бы тончайшая внутренняя плоть и есть интуитивная, воззрительная художественная индивидуальность: характер, тип, положение и пр., преломление смысла в бытии, индивидуальное преломление и уплотнение смысла, облечение его во внутреннюю смертную плоть, — то, что может быть идеализовано, героизовано, ритмировано и пр. Обычно эту извне идущую активность мою по отношению к внутреннему миру другого называют сочувственным пониманием. Следует подчеркнуть абсолютно прибыльный, избыточный, продуктивный и обогащающий характер сочувствен-

* Проблема души есть проблема завершения сознания.

ного понимания. Слово «понимание» в обычном наивно-реалистическом истолковании всегда вводит в заблуждение. Дело вовсе не в точном пассивном отображении, удвоении переживания другого человека во мне (да такое удвоение и невозможно), но в переводе переживания в совершенно иной ценностный план, в новую категорию оценки и оформления. Сопереживаемое мною страдание другого принципиально иное — притом в самом важном и существенном смысле, — чем его страдание для него самого и мое собственное — во мне; общим здесь является лишь логически себе тождественное понятие страдания — абстрактный момент, в чистоте нигде и никогда не реализуемый, ведь в живом <?> мышлении даже слово «страдание» существенно интонируется. Сопереживаемое страдание другого есть совершенно новое бытийное образование, только мною, с моего единственного места внутренне вне другого осуществляемое. Сочувственное понимание не отображение, а принципиально новая оценка, использование своего архитектонического положения в бытии — вне внутренней жизни другого. Сочувственное понимание воссоздает всего внутреннего человека в эстетически милующих категориях для нового бытия в новом плане мира.

Прежде всего необходимо установить характер эмоционально-волевого отношения к моей собственной внутренней определенности и к внутренней определенности другого человека, и прежде всего к самому бытию-существованию этих определенностей, т. е. и по отношению к данности души необходимо сделать то феноменологическое описание самопереживания и переживания другого, какое имело место по отношению к телу, как ценности.

Внутренняя жизнь, как и внешняя данность человека — его тела, — не есть нечто индифферентное к форме. Внутренняя жизнь — душа — оформляется или в самосознании, или в сознании другого; и в том и в другом случае собственно душевная эмпирика одинаково преодолевается. Душевная эмпирика, как нейтральная к этим формам, есть лишь абстрактный продукт мышления психологии. Душа есть нечто существенно оформленное. В каком направлении и в каких категориях совершается это оформление внутренней жизни в самосознании (моей внутренней жизни) и в сознании другого (внутренней жизни другого человека)?

Как пространственная форма внешнего человека, так и временна́я эстетически значимая форма его внутренней жизни развертывается из избытка временного ви́дения другой души, избытка, заключающего в себе все моменты трансгредиентного завершения внутреннего целого душевной жизни. Этими транс-

гредиентными самосознанию завершающими его моментами являются границы внутренней жизни, где она обращена вовне и перестает быть активной из себя, и прежде всего временные границы: начало и конец жизни, которые не даны конкретному самосознанию и для овладения которыми у самосознания нет активного ценностного подхода (ценностно осмысливающей эмоционально-волевой установки), — рождение и смерть в их завершающем ценностном значении (сюжетном, лирическом, характерологическом и пр.).

В переживаемой мною изнутри жизни принципиально не может быть пережито событие моего рождения и смерти; рождение и смерть (в мире, не изнутри меня) — как мои — не могут стать событиями моей собственной жизни. Дело здесь, как и в отношении к наружности, не только в фактической невозможности пережить эти моменты, но прежде всего в совершенном отсутствии существенного ценностного подхода к ним. Страх своей смерти и влечение к жизни-пребыванию носят существенно иной характер, чем страх смерти другого, близкого мне человека и стремление к убережению его жизни. В первом случае отсутствует самый существенный для второго случая момент: момент потери, утраты качественно определенной единственной личности другого, обеднения мира моей жизни, где он был, где теперь его нет — этого определенного единственного другого (конечно, не эгоистически только пережитая потеря, ибо и вся моя жизнь может потерять свою цену после отошедшего из нее другого). Но и помимо этого основного момента утраты нравственный коэффициент страха смерти своей и другого глубоко различны, подобно самосохранению и убережению другого, и этого различия уничтожить нельзя. Потеря себя не есть разлука с собою — качественно определенным и любимым человеком, ибо и моя жизнь-пребывание не есть радостное пребывание с самим собою, как качественно определенною и любимою личностью. Не может быть мною пережита и ценностная картина мира, где я жил и где меня уже нет. Помыслить мир после моей смерти я могу, конечно, но пережить его эмоционально окрашенным фактом моей смерти, моего не бытия уже я не могу изнутри себя самого, я должен для этого вжиться в другого или других, для которых моя смерть, мое отсутствие будет событием их жизни; совершая попытку эмоционально (ценностно) воспринять событие моей смерти в мире, я становлюсь одержимым душой возможного другого, я уже не один, пытаясь созерцать целое своей жизни в зеркале истории, как я бываю не один, созерцая в зеркале свою наружность. Целое

моей жизни не имеет значимости в ценностном контексте моей жизни. События моего рождения, ценностного пребывания в мире и, наконец, моей смерти совершаются не во мне и не для меня. Эмоциональный вес моей жизни в ее целом не существует для меня самого.

Ценности бытия качественно определенной личности присущи только другому. Только с ним возможна для меня радость свидания, пребывания с ним, печаль разлуки, скорбь утраты, во времени я могу с ним встретиться и во времени же расстаться, только он может быть и не быть для меня. Я — всегда с собою, не может быть жизни для меня без меня. Все эти эмоционально-волевые тона, возможные только по отношению к бытию-существованию другого, и создают особый событийный вес его жизни для меня, какой моя жизнь не имеет. Здесь речь не о степени, а о характере, качестве ценности. Эти тона как бы уплотняют другого и создают своеобразие переживания целого его жизни, ценностно окрашивают это целое. В моей жизни рождаются, проходят и умирают люди, и жизнь-смерть их часто является важнейшим событием моей жизни, определяющим ее содержание (важнейшие сюжетные моменты мировой литературы). Этого сюжетного значения термины моей собственной жизни иметь не могут, моя жизнь — временно объемлющее существования других.

Когда бытие другого непререкаемо определит раз и навсегда основной сюжет моей жизни, когда границы ценного существования — не существования другого целиком будут объяты моими никогда не данными и принципиально не переживаемыми границами, когда другой будет пережит (временно объят) мною от natus est anno Domini до mortuus est a. D., становится отчетливо ясно, что, поскольку эти natus — mortuus во всей своей конкретности и силе принципиально не переживаемы по отношению к собственному моему существованию, поскольку моя жизнь не может стать таким событием, моя собственная жизнь совершенно иначе звучит для меня самого, чем жизнь другого, станет отчетливо ясной эстетическая сюжетная невесомость моей жизни в ее собственном контексте, что ее ценность и смысл лежат в совершенно ином ценностном плане. Я сам — условие возможности моей жизни, но не ценный герой ее. Я не могу пережить объемлющего мою жизнь и эмоционально уплотненного времени, как я не могу пережить и объемлющего меня пространства. Мое время и мое пространство — время и пространство автора, а не героя, в них можно быть только эстетически активным по отношению

другого, которого они объемлют, но не эстетически пассивным, эстетически оправдывать и завершать другого, но не себя самого.

Этим нисколько не преуменьшается, конечно, значение нравственного сознания своей смертности и биологической функции страха смерти и уклонения от нее, но эта изнутри предвосхищаемая смертность в корне отлична от переживания извне события смерти другого и мира, где его — как качественно определенной единственной индивидуальности — нет, и от моей активной ценностной установки по отношению к этому событию, а только эта установка эстетически продуктивна.

Моя активность продолжается и после смерти другого, и эстетические моменты начинают преобладать в ней (сравнительно с нравственными и практическими): мне предлежит целое его жизни, освобожденной от моментов временного будущего, целей и долженствования. За погребением и памятником следует П а м я т ь: я имею в с ю жизнь другого в н е себя, и здесь начинается эстетизация его личности: закрепление и завершение ее в эстетически значимом образе. Из эмоционально-волевой установки поминовения отошедшего существенно рождаются эстетические категории оформления внутреннего человека (да и внешнего), ибо только эта установка по отношению к другому владеет ц е н н о с т н ы м подходом к временному и уже законченному целому внешней и внутренней жизни человека; и повторяем еще раз, что дело здесь не в наличности всего материала жизни (всех фактов биографии), но прежде всего в наличии такого ценностного подхода, который может эстетически оформить данный материал (событийность, сюжетность данной личности). П а м я т ь о другом и его жизни в корне отлична от созерцания и воспоминания своей собственной жизни: память видит жизнь и ее содержание формально иначе, и только она эстетически продуктивна (содержательный момент могут, конечно, доставить наблюдения и воспоминания своей собственной жизни, но не формирующую и завершающую активность). Память о законченной жизни другого (но возможна и антиципация конца) владеет золотым ключом эстетического завершения личности. Эстетический подход к живому человеку как бы упреждает его смерть, предопределяет будущее и делает его как бы ненужным, всякой душевной определенности имманентен рок. Память есть подход с точки зрения ценностной завершенности; в известном смысле память безнадежна, но зато только она умеет ценить помимо цели и смысла уже законченную, сплошь наличную жизнь.

Данность временных границ жизни другого, хотя бы в возможности, данность самого ценностного подхода к законченной жизни другого, пусть фактически определенный другой и переживет меня, восприятие его под знаком смерти, возможного отсутствия — эта данность обусловливает уплотнение и формальное изменение жизни, всего ее течения временного внутри этих границ (моральное и биологическое предвосхищение этих границ изнутри не имеет этого формально преобразующего значения, и уж подавно не имеет его теоретическое знание своей временной ограниченности). Когда границы даны, то совершенно иначе может быть расположена и оформлена в них жизнь, подобно тому как изложение хода нашего мышления иначе может быть построено, когда вывод уже найден и дан (дана догма), чем когда он еще ищется. Детерминированная жизнь, освобожденная от когтей предстоящего, будущего, цели и смысла становится эмоционально измеримой, музыкально выразительной, довлеет себе, своей сплошной наличности; уже-определенность ее становится ценной определенностью. Смысл не рождается и не умирает; не может быть начат и не может быть завершен смысловой ряд жизни, т. е. познавательно-этическое напряжение жизни изнутри ее самое. Смерть не может быть завершением этого смыслового ряда, т. е. не может получить значение завершения положительного; изнутри себя этот ряд не знает положительного завершения и не может обратиться на себя, чтобы успокоенно совпасть со своею уже-наличностью; там только, где он обращен вовне себя, где его нет для себя самого, может снизойти на него завершающее приятие.

Подобно пространственным границам и временные границы моей жизни не имеют для меня самого ф о р м а л ь н о -организующего значения, какое они имеют для жизни другого. Я живу — мыслю, чувствую, поступаю — в смысловом ряду своей жизни, а не в возможном, завершимом временном целом жизненной наличности. Это последнее не может определять и организовать мысли и поступки изнутри меня самого, ибо они познавательно и этически значимы (вневременны). Можно сказать: я не знаю, как извне выглядит моя душа в бытии, в мире, а если бы и знал, то ее образ не мог бы обосновать и организовать ни одного акта моей жизни изнутри меня самого, ибо ценностная значимость (эстетическая) этого образа трансгредиентна мне (возможна фальшь, но и она выходит за пределы образа, не обосновывается им и разрушает его). Всякое завершение — deus ex machina для изнутри направленного на смысловую значимость жизненного ряда.

Существует почти полная аналогия между значением временных границ и границ пространственных в сознании другого и в самосознании. Феноменологическое проникновение в чистоту самопереживания, рассмотрение и описание самопереживания и переживания другого, поскольку чистота этого описания не замутняется внесением теоретических обобщений и закономерностей (человек вообще, уравнение я и другого, отвлечение от ценностных значимостей), явно обнаруживает принципиальные отличия в значении времени в организации самопереживания и переживания мною другого. Другой интимнее связан с временем (конечно, здесь не математически и не естественнонаучно обработанное время, это ведь предполагало бы и соответствующее обобщение человека), он весь сплошь во времени, как он весь и в пространстве, ничто в переживании его мною не нарушает непрерывной временности его существования. Сам для себя я не весь во времени, «но часть меня большая»[213] интуитивно, воочию переживается мною вне времени, у меня есть непосредственно данная опора в смысле. Эта опора *непосредственно* не дана мне в другом; его я сплошь помещаю во времени, себя я переживаю в *акте* объемлющим время. Я — как субъект акта, полагающего время, вневременен. Другой мне всегда противостоит, как объект, его внешний образ — в пространстве, его внутренняя жизнь — во времени. Я — как субъект — никогда не совпадаю с самим собою[214]: я — субъект акта самосознания — выхожу за пределы содержания этого акта — и это не отвлеченное усмотрение, а интуитивное переживаемая мною, обеспеченно владеемая мною лазейка — прочь из времени, из всего данного, конечно-наличного: я воочию не переживаю себя всего в нем. Ясно, далее, что я не располагаю и не организую свою жизнь, свои мысли, свои поступки во времени (в некое временное целое) — расписание дня не организует, конечно, жизни, — но скорее систематически, во всяком случае организация смысловая (мы отвлекаемся здесь от специальной психологии познания внутренней жизни и от психологии самонаблюдения[215]; внутреннюю жизнь как предмет теоретического познания имел в виду Кант); я живу не временною стороною своей жизни, не она является управляющим началом даже в элементарном практическом поступке, время технично для меня, как технично и пространство (я овладеваю техникой времени и пространства). Жизнь конкретного, определенного другого существенно организуется мною во времени — там, конечно, где я не отвлекаю его дела или его мысли от его личности — не в хронологическом и не в математическом времени, а в эмоционально-

ценностно весомом времени жизни, могущем стать музыкально-ритмическим. Мое единство — смысловое единство (трансцендентность дана в моем духовном опыте), единство другого — временно-пространственное. И здесь мы можем сказать, что идеализм интуитивно убедителен в самопереживании; идеализм есть феноменология самопереживания, но не переживания другого, натуралистическая концепция сознания и человека в мире — есть феноменология другого. Мы, конечно, не касаемся философской значимости этих концепций, а лишь феноменологического опыта, лежащего в их основе, они же являются теоретической переработкой этого опыта.

Внутреннюю жизнь другого я переживаю как душу, в себе самом я живу в духе. Душа — это образ совокупности всего действительно пережитого, всего наличного в душе во времени, дух же — совокупность всех смысловых значимостей, направленностей жизни, актов исхождения из себя (*без отвлечения от я*). С точки зрения самопереживания интуитивно убедительно смысловое бессмертие духа, с точки зрения переживания мною другого — становится убедительным постулат бессмертия души, т. е. внутренней определенности другого, внутреннего лика его (Память), любимой помимо смысла (равно как и постулат бессмертия любимой плоти — Данте).

Душа, переживаемая изнутри, есть дух, а он — внеэстетичен (как внеэстетично и изнутри переживаемое тело); дух не может быть носителем сюжета, ибо его вообще нет, в каждый данный момент он задан, предстоит еще, успокоение изнутри его самого для него не возможно: нет точки, нет границы, периода, нет опоры для ритма и абсолютного эмоционально-положительного измерения, он не может быть и носителем ритма (и изложения, вообще эстетического порядка). Душа — не осуществивший себя дух, отраженный в любящем сознании другого (человека, Бога), это то, с чем мне самому нечего делать, в чем я пассивен, рецептивен (изнутри душа может только стыдиться себя, извне она может быть прекрасной и наивной).

Рождаемая и умирающая в мире и для мира внутренняя определенность — смертная плоть смысла, — сплошь в мире данная и в мире завершимая, собранная вся в конечный единый <?> предмет, может иметь сюжетное значение, быть героем.

Подобно тому, как сюжет моей личной жизни создают другие люди — герои ее (только в жизни своей изложенной для другого, в его глазах и в его эмоционально-волевых тонах я становлюсь героем ее), так и эстетическое видение мира, образ мира создается

лишь завершенной или завершимой жизнью других людей — героев его. Понять этот мир как мир других людей, свершивших в нем свою жизнь: мир Христа, Сократа, Наполеона, Пушкина и пр. — первое условие для эстетического подхода к нему. Нужно почувствовать себя дома в мире других людей, чтобы перейти от исповеди к объективному эстетическому созерцанию, от вопросов о смысле и от смысловых исканий к прекрасной данности мира. Нужно понять, что все положительно ценные определения данности мира, все самоценные закрепления мирской наличности имеют оправданно-завершимого другого своим героем: о другом сложены все сюжеты, написаны все произведения, пролиты все слезы, ему поставлены все памятники, только другими наполнены все кладбища; только его знает, помнит и воссоздает продуктивная Память, чтобы и моя память предмета, мира и жизни стала художественной. Только в мире других возможно эстетическое, сюжетное, самоценное движение — движение в прошлом, которое ценно помимо будущего, в котором прощены все обязательства и долги и все надежды оставлены. Художественный интерес — внесмысловой интерес к принципиально завершенной жизни. Нужно отойти от себя, чтобы освободить героя для свободного сюжетного движения в мире.

3. Нами рассмотрен с точки зрения характера ценности самый факт бытия-небытия внутренней определенности человека, и мы установили, что мое бытие-существование лишено эстетической ценности, сюжетного значения, подобно тому, как мое физическое существование лишено пластически-живописной значимости, я — не герой своей жизни. Теперь мы должны проследить условия эстетической обработки внутренней определенности: отдельного переживания, внутреннего положения, наконец целого душевной жизни. В настоящей главе нас интересуют лишь общие условия этого оформления внутренней жизни в «душу», а в частности лишь условия (смысловые условия) ритма, как чисто временного упорядочения, специальные же формы выражения души в словесном творчестве — исповедь, автобиография, биография, характер, тип, положение, персонаж — будут рассмотрены в следующей главе (смысловое целое).

Подобно изнутри переживаемому физическому внешнему движению, и внутреннее движение, направленность, переживание лишено значимой определенности, уже-данности, не живет своею наличностью. Переживание — как нечто определенное не переживается самим переживающим, оно направлено на некоторый смысл, предмет, обстояние, но не на самого себя, на определен-

ность и полноту своей наличности в душе. Я переживаю предмет своего страха — как страшный, — предмет своей любви — как любимый, предмет своего страдания — как тяжелый (степень познавательной определенности здесь, конечно, не существенна), но я не переживаю своего страха, своей любви, своего страдания. Переживание есть ценностная установка меня всего по отношению к какому-нибудь предмету, моя «поза» при этой установке мне не дана. Я должен сделать свои переживания специальным предметом своей активности, чтобы пережить их. Я должен отвлечься от тех предметов, целей и ценностей, на которые было направлено живое переживание и которые это переживание осмысливали и заполняли, чтобы пережить самое свое переживание как нечто определенное и наличное. Я должен перестать бояться, чтобы пережить свой страх в его душевной определенности (а не предметной), должен перестать любить, чтобы пережить свою любовь во всех моментах ее душевной наличности. Дело здесь не в психологической невозможности, не в «узости сознания»[216], а в ценностно-смысловой невозможности: я должен выйти за пределы того ценностного контекста, в котором протекало мое переживание, чтобы сделать самую переживаемость, мою душевную плоть своим предметом, я должен занять иную позицию в ином ценностном кругозоре — притом ценностное перестроение носит в высшей степени существенный характер. Я должен стать другим по отношению к себе самому — живущему эту свою жизнь в этом ценностном мире, и этот другой должен занять существенно обоснованную ценностную позицию вне меня (психолога, художника и пр.). Мы можем выразить это так: не в ценностном контексте моей собственной жизни обретает свою значимость самое переживание мое — как душевная определенность, в моей жизни его нет для меня. Необходима существенная смысловая точка опоры вне моего жизненного контекста, живая и творческая — а следовательно — правая, чтобы изъять переживание из единого и единственного события моей жизни, — а следовательно, и бытия — как единственного события, ибо оно дано только изнутри меня, — и воспринять его наличную определенность, как характеристику, как штрих душевного целого, как черту моего внутреннего лика (все равно: целого характера или типа или только внутреннего положения).

Правда, возможен нравственный рефлекс над самим собой, не выходящий за пределы жизненного контекста; нравственный рефлекс не отвлекается от предмета и смысла, движущих переживанием; именно с точки зрения заданного предмета он рефлектирует

дурную данность переживания. Нравственный рефлекс не знает положительной данности, самоценной наличности, ибо с точки зрения заданности она всегда нечто дурное, не должное; «мое» в переживании — дурная субъективность с точки зрения значимого предмета, на который направлено переживание; отсюда только в покаянных тонах может быть воспринята внутренняя данность в нравственном рефлексе себя самого, но покаянная реакция не созидает цельного эстетически значимого образа внутренней жизни; с точки зрения нудительной значимости самого заданного смысла — как он противостоит мне во всей своей серьезности, внутреннее бытие не воплощает, а искажает (субъективирует) смысл. (Перед лицом смысла переживание не может оправданно успокоиться и довлеть себе.) Не знает положительной индивидуальной данности переживания и гносеологический рефлекс, вообще философский рефлекс (философия культуры), и он не имеет дела с индивидуальной формой переживания предмета — моментом индивидуального данного внутреннего целого души, — но с трансцендентными формами предмета (а не переживания) и их идеальным единством (заданным). «Мое» в переживании предмета изучает психология, но в совершенном отвлечении от ценностного веса «я» и «другого», от единственности их; психология знает лишь «возможную индивидуальность» (Эббингауз). Внутренняя данность не созерцается, а безоценочно изучается в заданном единстве психологической закономерности.

«Мое» становится созерцаемою положительною данностью переживания только при эстетическом подходе, но «мое» не во мне и для меня, а в другом, ибо во мне оно в непосредственном освещении смыслом и предметом не может застыть и уплотниться в успокоенную наличность, стать ценностным центром приемлющего созерцания, не как цель (в системе практических целей), а как внутреннее б е с ц е л ь е. Такова только внутренняя определенность, освещенная не смыслом, а любовью помимо какого бы то ни было смысла. Эстетическое созерцание должно отвлечься от нудительной значимости смысла и цели. Предмет, смысл и цель перестают ценностно управлять и становятся лишь характеристиками самоценной данности переживания. Переживание — это след смысла в бытии, это отблеск его на нем, изнутри себя самого оно живо не собою, а этим внележащим и уловляемым смыслом, ибо, когда оно не уловляет смысла, его вообще нет, оно есть отношение к смыслу и предмету и вне этого своего отношения не существует для себя, оно рождается, как плоть (внутренняя плоть), невольно и наивно, а следовательно, не для себя, а для

другого, для которого оно становится созерцаемой ценностью помимо значимости смысла, становится ценною формой, а смысл — содержанием. Смысл подчиняется ценности индивидуального бытия, смертной плоти переживания. Конечно, переживание уносит с собою отблеск своего заданного смысла, ведь без этого отблеска оно было бы пусто, но оно положительно завершается помимо этого смысла во всей его нудительной неосуществленности (принципиальной неосуществленности в бытии).

Переживание, чтобы эстетически уплотниться, положительно определиться, должно быть очищено от нерастворимых смысловых примесей, от всего трансцендентно значимого, от всего того, что осмысливает переживание не в ценностном контексте определенной личности и завершимой жизни, а в объективном и всегда заданном контексте мира и культуры: все эти моменты должны быть имманентизованы переживанию, собраны в принципиально конечную и законченную душу, стянуты и замкнуты в ней, в ее индивидуальном внутренне наглядном единстве; только такую душу можно поместить в данный наличный мир и сочетать с ним, только такая концентрированная душа становится эстетически значимым героем в мире.

Но это существенное освобождение от заданности невозможно по отношению к моему собственному переживанию, стремлению, действию. Предвосхищаемое внутреннее будущее переживания и действия, его цель и смысл разлагает внутреннюю определенность пути стремления, ни одно переживание на этом пути не становится для меня самостоятельным определенным переживанием, адекватно описуемым и выразимым в слове или даже в звуке определенной тональности (изнутри меня только молитвенная: просительная и покаянная тональность); притом эта неуспокоенность и неопределенность носит принципиальный характер: любовное промедление над переживанием, во внутреннем стремлении необходимое, чтобы осветить и определить его, и самые эмоционально-волевые силы, нужные для этого осветления и определения — были бы изменой нудительной серьезности смысла-цели стремления, отпадением от акта живой заданности в данность. Я должен выйти за пределы стремления, стать вне его, чтобы увидеть его в значимой внутренней плоти. Для этого не достаточно выхода за пределы только данного переживания, временно отграниченного от других (смысловое отграничение или носило бы систематический характер, или было бы эстетической имманентизацией лишенного значимости смысла), что возможно, когда переживание отходит для меня во временное прошлое, — тогда я становлюсь

временно вне его; для эстетически-милующего определения и оформления переживания не достаточно только этого временного вненахождения ему; необходимо выйти за пределы всего данного переживающего, осмысливающего отдельные переживания целого, т. е. за пределы данной переживающей души. Переживание должно отойти в абсолютное, смысловое прошлое со всем тем смысловым контекстом, в который оно было неотрывно вплетено и в котором оно осмысливалось. Только при этом условии переживание стремления может приобрести некую протяженность, почти наглядно созерцаемую содержательность, только при этом условии внутренний путь действия может быть фиксирован, определен, любовно уплотнен и измерен ритмом, а это совершается лишь активностью другой души, в ее объемлющем ценностно-смысловом контексте. Для меня самого ни одно мое переживание и стремление не может отойти в абсолютное смысловое прошлое, отрешенное и огражденное от будущего, оправданное и завершенное помимо него, поскольку я именно себя нахожу в данном переживании, не отказываюсь от него, как моего в единственном единстве моей жизни, я его связываю со смысловым будущим, делаю его не безразличным к этому будущему, переношу окончательное оправдание и совершение его в предстоящее (оно еще не безысходно); поскольку я — живущий в нем, его еще нет сполна. Этим мы вплотную подошли к проблеме ритма.

Ритм есть ценностное упорядочение внутренней данности, наличности. Ритм не экспрессивен в точном смысле этого слова, он не выражает переживания, не обоснован изнутри него, он не является эмоционально-волевой реакцией на предмет и смысл, но реакцией на эту реакцию. Ритм беспредметен в том смысле, что не имеет дела непосредственно с предметом, но с переживанием предмета, реакцией на него, поэтому он понижает предметную значимость элементов ряда.

Ритм предполагает имманентизацию смысла самому переживанию, цели самому стремлению, смысл и цель должны стать только моментом самоценного переживания-стремления. Ритм предполагает некоторую предопределенность стремления, действия, переживания (некоторую смысловую безнадежность); действительное, роковое, рискованное абсолютное будущее преодолевается ритмом, преодолевается самая граница между прошлым и будущим (и настоящим, конечно) в пользу прошлого; смысловое будущее как бы растворяется в прошлом и настоящем, художественно предопределяется ими (ибо автор-созерцатель

всегда временно объемлет целое, он всегда позже, и не только временно, а в смысле позже). Но самый момент перехода, движения из прошлого и настоящего в будущее (в смысловое, абсолютное будущее, не в то будущее, которое оставит все на своих местах, а которое должно наконец исполнить, свершить, будущее, которое мы противопоставляем настоящему и прошлому, как спасение, преображение и искупление, т. е. будущее не как голая временная, но как смысловая категория, то, чего еще ценностно нет, что еще не предопределено, что еще не дискредитировано бытием, не загрязнено бытием-данностью, чисто от него, неподкупно и несвязанно идеально, однако не гносеологически и теоретически, а практически — как долженствование), этот момент есть момент чистой событийности во мне, где я изнутри себя причастен единому и единственному событию бытия: в нем рискованная, абсолютная непредопределенность исхода события (не фабулическая, а смысловая непредопределенность; фабула, как и ритм, как все вообще эстетические моменты, органична и внутренне предопределена, может и должна быть охвачена вся целиком с начала до конца во всех моментах единым внутренним, объемлющим взглядом, ибо только целое, хотя бы потенциальное, может быть эстетически значимым), «или — или» события, в этом моменте и проходит абсолютная граница ритма, этот момент не поддается ритму, принципиально внеритмичен, неадекватен ему; ритм здесь становится искажением и ложью. Это момент, где бытие во мне должно преодолевать себя ради долженствования, где бытие и долженствование враждебно сходятся, встречаются во мне, где «есть» и «должно» взаимно исключают друг друга; это — момент принципиального диссонанса, ибо бытие и долженствование, данность и заданность изнутри меня самого, во мне самом не могут быть ритмически связаны, восприняты в одном ценностном плане, стать моментом развития одного, положительно ценного ряда (арзисом и тезисом ритма, диссонансом и каденцией, ибо и тот и другой момент лежат в равно положительно ценностном плане, диссонанс в ритме всегда условен). Но ведь именно этот момент, где мне во мне самом принципиально противостоит долженствование — как иной мир, и есть момент моей высшей творческой серьезности, чистой продуктивности. Следовательно, творческий акт (переживание, стремление, действие), обогащающий событие бытия (обогащение события возможно только качественное, формальное, а не количественное, материальное, если оно не переходит в качественное), создающий новое, — принципиально внеритмичен (в своем свершении, конечно; уже

свершенный, он отпадает в бытие: во мне самом — в покаянных тонах, а в другом — в героических).

Свобода воли и активность не совместимы с ритмом. Жизнь (переживание, стремление, поступок, мысль), переживаемая в категориях нравственной свободы и активности, не может быть ритмирована. Свобода и активность творит ритм для несвободного (этически) и пассивного бытия. Творец свободен и активен, творимое не свободно и пассивно. Правда, несвобода, необходимость оформленной ритмом жизни — это не злая и индифферентная к ценности необходимость (познавательная), но дарственная, дарованная любовью, прекрасная необходимость. Ритмированное бытие «целесообразно без цели»[217], цель не избирается, не обсуждается, нет ответственности за цель; место, занимаемое эстетически воспринятым целым в открытом событии единого и единственного бытия, не обсуждается, не входит в игру, целое ценностно не зависимо от рискованного будущего в событии бытия, оправдано помимо этого будущего. Но именно за выбор цели, за место в событии бытия ответственна нравственная активность, и в этом она свободна. В этом смысле этическая свобода (так называемая свобода воли) есть не только свобода от познавательной необходимости (каузальной), но и необходимости эстетической, свобода моего поступка от бытия во мне как не утвержденного (бытие — природа познания), так и утвержденного ценностно (бытие художественного ви́дения). Всюду, где я, я свободен и не могу освободить себя от долженствования, осознавать себя самого активно — значит освещать себя предстоящим смыслом; вне его меня нет для себя самого. Отношение к себе самому не может быть ритмическим. Найти себя самого в ритме нельзя. Жизнь, которую я признаю м о е ю, в которой я а к т и в н о нахожу себя, не выразима в ритме, стыдится его, здесь должен оборваться всякий ритм, здесь область трезвения и тишины (начиная с практических низин до этически-религиозных высот). Ритмом я могу быть только одержим, в ритме я, как в наркозе, не сознаю себя. (Стыд ритма и формы — корень юродства, гордое одиночество и противление другому, самосознание, перешедшее границы и желающее очертить вокруг себя неразрывный круг)[218].

В переживаемом мною внутреннем бытии другого человека (активно переживаемом в категории другости) бытие и долженствование не разорваны и не враждебны, но органически связаны, лежат в одном ценностном плане; другой органически растет в смысле. Его активность героична для меня и милуется ритмом (ибо он весь для меня может быть в прошлом, и его я оправданно

освобождаю от долженствования, которое противостоит, как категорический императив, только мне во мне самом). Ритм возможен, как форма отношения к другому, но не к себе самому (притом дело здесь в невозможности ценностной установки); ритм — это объятие и поцелуй ценностно уплотненному времени смертной жизни другого. Где ритм, там две души (вернее, душа и дух), две активности: одна — переживающая жизнь и ставшая пассивной для другой, ее активно оформляющей, воспевающей.

Иногда я оправданно ценностно отчуждаюсь от себя, живу в другом и для другого, тогда я могу приобщиться ритму, но в нем я для себя этически пассивен. В жизни я приобщен к быту, укладу, нации, государству, человечеству, Божиему миру — здесь я всюду живу ценностно в другом и для других, облечен в ценностную плоть другого, здесь моя жизнь право может подчиниться ритму (самый момент подчинения — трезв), здесь я переживаю, стремлюсь и говорю в хоре других[219]. Но в хоре я не себе пою, активен я лишь в отношении к другому и пассивен в отношении ко мне другого, я обмениваюсь дарами, но обмениваюсь бескорыстно, я чувствую в себе тело и душу другого. (Всюду, где цель движения или действия инкарнирована в другого или координирована с действием другого — при совместной работе, — и мое действие входит в ритм, но я не творю его для себя, а приобщаюсь ему для другого.) Не моя, но человеческая природа во мне может быть прекрасна и человеческая душа гармонична.

Теперь мы можем развить более подробно высказанное нами ранее положение о существенном различии моего времени и времени другого. По отношению к себе самому я переживаю время внеэстетично. Непосредственная данность смысловых значимостей, вне которых ничто не может быть активно осознано мною, как мое, делает невозможным положительное ценностное завершение временности. В живом самопереживании идеальный вневременной смысл не индифферентен ко времени, но противопоставляется ему, как смысловое будущее, как то, что должно быть, в противоположность тому, что уже есть. Вся временность, длительность противопоставляется смыслу, как еще не исполненность, как нечто еще не окончательное, как не-все-еще: только так можно переживать временность, данность бытия в себе перед лицом смысла. С сознанием полной временной завершенности, что то, что есть, — уже все, с этим сознанием нечего делать, им нельзя жить; по отношению к своей собственной уже конченной жизни не может быть никакой активной ценностной установки; конечно, это сознание может быть налично в душе

(сознание конченности), но не оно организует жизнь, наоборот, его живая переживаемость (освещенность, ценностная тяжесть) черпает свою активность, свою весомость из нудительно противостоящей заданности, только она организует изнутри-осуществляемость жизни (превращает возможность в действительность). Это ценностно противостоящее мне, всей моей временности (всему, что уже налично во мне) смысловое абсолютное будущее есть будущее не в смысле временного продолжения т о й ж е ж и з н и, но в смысле постоянной возможности и нужности преобразовать ее ф о р м а л ь н о, вложить в нее новый смысл (последнее слово сознания).

Смысловое будущее враждебно настоящему и прошлому, как бессмысленному, враждебно — как враждебно задание не выполнению еще, долженствование — бытию, искушение — греху. Ни один момент уже-наличности для меня самого не может стать самодовольным, уже оправданным; мое оправдание всегда в будущем, и это вечно противостоящее мне оправдание отменяет мое для меня прошлое и настоящее в их претензии на уже-наличность продолжительную, на успокоенность в данности, на самодовление, на истинную реальность бытия, в претензии быть существенно и всем мною, исчерпывающе определить меня в бытии (претензии моей данности объявить себя всем мною, мною воистину, самозванство данности). Будущее осуществление не является для меня самого органическим продолжением, ростом моего прошлого и настоящего — венцом их, но существенным упразднением, отменою их, как нисходящая благодать не есть органический рост греховной природы человека. В другом — совершенствование (эстетическая категория) — во мне — новое рождение. Я в себе самом всегда живу перед лицом предъявленного ко мне абсолютного требования-задания, и к нему не может быть только постепенного, частичного, относительного приближения. Требование: живи так, чтобы каждый данный момент твоей жизни мог бы быть и завершающим, последним моментом, а в то же время и начальным моментом новой жизни, — это требование для меня принципиально не выполнимо: ибо в нем хотя и ослаблена, но все же жива эстетическая категория (отношение к другому). Для меня самого ни один момент не может стать настолько самодовольным, чтобы ценностно осознать себя оправданным завершением всей жизни и достойным началом новой. И в каком ценностном плане может лежать это завершение и начало? Самое это требование, как только оно признано мною, сейчас же становится принципиально не достижимым заданием, в свете которого я всегда буду в абсо-

лютной нужде. Для меня самого возможна только история моего падения, но принципиально невозможна история постепенного возвышения. Мир моего смыслового будущего чужероден миру моего прошлого и настоящего. В каждом моем акте, моем действии внешнем и внутреннем, в акте-чувстве, познавательном акте, оно противостоит мне, как чистый значимый смысл, и движет моим актом, но никогда для меня самого не осуществляется в нем, всегда оставаясь чистым требованием для моей временности, историчности, ограниченности.

Я, поскольку дело идет не о ценности жизни для меня, а моей собственной ценности не для других, а для меня, полагаю эту ценность в смысловое будущее. Ни в один момент рефлекс мой над самим собою не бывает реалистическим, я не знаю формы данности по отношению к себе самому: форма заданности в корне искажает картину моего внутреннего бытия. Я — в своем смысле и ценности для себя самого — отброшен в мир бесконечно требовательного смысла. Как только я пытаюсь определить себя для себя самого (не для другого и из другого), я нахожу себя только там — в мире заданности, вне временной уже-наличности моей, нахожу — как нечто еще предстоящее в своем смысле и ценности, а во времени (если совершенно отвлечься от заданности) я нахожу только разрозненную направленность, неосуществленное желание и стремление: membra disjecta моей возможной целостности, но того, что могло бы их собрать, оживить и оформить, — души их — моего истинного я-для-себя — еще нет в бытии, оно задано и еще предстоит. Мое определение самого себя дано мне (вернее, дано — как заданность, данность заданности) не в категориях временного бытия, а в категориях еще-не-бытия, в категориях цели и смысла, в смысловом будущем, враждебном всякой наличности моей в прошлом и настоящем. Быть для себя самого значит еще предстоять себе (перестать предстоять себе, оказаться здесь уже всем — значит духовно умереть).

В определенности моего переживания для меня самого (определенности чувства, желания, стремления, мысли) ничего не может быть ценного, кроме того заданного смысла и предмета, который осуществлялся, которым жило переживание. Ведь содержательная определенность моего внутреннего бытия есть только отблеск противостоящего предмета и смысла, след их. Всякая, даже самая полная и совершенная (определение для другого и в другом) антиципация смысла изнутри меня самого всегда субъективна, и ее уплотненность и определенность, если только мы не вносим извне оправдывающих и завершающих эстетических категорий,

т. е. форм другого, есть дурная уплотненность, ограничивающая смысл, это — как бы уплотнение временного и пространственного отстояния от смысла и предмета. И вот, если внутреннее бытие отрывается от противостоящего и предстоящего смысла, которым только оно и создано все сплошь и только им во всех своих моментах осмыслено, и противоставляет себя ему — как самостоятельную ценность, становится самодовлеющим и самодовольным перед лицом смысла, то этим оно впадает в глубокое противоречие с самим собою, в самоотрицание, бытием своей наличности отрицает содержание своего бытия, становится ложью: бытием лжи или ложью бытия. Мы можем сказать, что это имманентное бытию, изнутри его переживаемое грехопадение: оно — в тенденции бытия к самодостаточности, это внутреннее самопротиворечие бытия — поскольку оно претендует самодовольно пребывать в своей наличности перед лицом смысла, самоуплотнение, самоутверждение бытия вопреки породившему его смыслу (отрыв от источника); движение, которое вдруг остановилось и неоправданно поставило точку, повернулось спиной к создавшей его цели (материя, вдруг застывшая в скалу определенной формы). Это нелепая и недоуменная законченность, переживающая стыд своей формы. Но в другом эта определенность внутреннего и внешнего бытия переживается как жалкая нуждающаяся пассивность, как беззащитное движение к бытию и вечному пребыванию, наивное в своей жажде быть во что бы то ни стало; вне меня лежащее бытие, как таковое, в самых своих чудовищных претензиях — только наивно и женственно пассивно, и моя эстетическая активность извне осмысливает, освящает и оформляет его границы, ценностно завершает его. (Когда я сам сплошь отпадаю в бытие, я погашаю ясность события бытия для меня, становлюсь темным, стихийно-пассивным участником в нем).

Живое переживание во мне, в котором я активно-активен, никогда не может успокоиться в себе, остановиться, кончиться, завершиться, не может выпасть из моей активности, застыть вдруг в самостоятельно законченное бытие, с которым моей активности нечего делать, ибо если что-либо переживается мною, в нем всегда нудительна заданность, изнутри оно бесконечно и не может оправданно перестать переживаться, т. е. освободиться от всех обязанностей по отношению к предмету и смыслу своему. Я не могу перестать быть активным в нем, это значило бы отменить себя в своем смысле, превратить себя только в личину своего бытия, в ложь самим собою себе самому. Можно его забыть, но тогда его нет для меня, ценностно помнить его можно только в заданности

его (возобновляя задание), но не наличность его. Память есть память будущего для меня; для другого — прошлого.

Активность моего самосознания всегда действенна и непрерывно проходит через все переживания, как м о и , она ничто не отпускает от себя и снова оживляет переживания, стремящиеся отпасть и завершиться, — в этом моя ответственность, моя верность себе в своем будущем, в своем направлении.

Я помню свое переживание ценностно-активно не со стороны его обособленно взятого, наличного содержания, а со стороны его заданного смысла и предмета, т. е. со стороны того, что осмысливало его появление во мне, и этим я снова возобновляю заданность каждого своего переживания, собираю все свои переживания, всего себя не в прошлом, а в вечно предстоящем будущем. Мое единство для меня самого — вечно предстоящее единство; оно и дано и не дано мне, оно непрестанно завоевывается мною, на острие моей активности; это не единство моего имения и обладания, а единство моего не-имения и не-обладания, не единство моего уже-бытия, а единство моего еще-не-бытия. Все положительное в этом единстве — только в заданности, в данности же — только отрицательное, оно дано мне только тогда, когда всякая ценность мне задана.

Только тогда, когда я не ограждаю себя от заданного смысла, я напряженно владею собою в абсолютном будущем, держу себя в своей заданности, управляюсь действительно собою из бесконечной дали абсолютного будущего своего. Над своею наличностью я могу замедлить только в покаянных тонах, ибо это промедление совершается в свете заданности. Но как только я выпускаю из ценностного поля своего видения свою заданность и перестаю напряженно быть с собою в будущем, моя данность теряет свое предстоящее единство для меня, распадается, расслаивается в тупо-наличные фрагменты бытия. Остается приютиться в другом и из другого собрать разрозненные куски своей данности, чтобы создать из них паразитически завершенное единство в душе другого, его же силами. (Данность — данности — пустота). Так дух разлагает во мне саму душу.

Таково время в самопереживании, достигшем полной чистоты отношения к себе самому, ценностной установки духа. Но и в более наивном сознании, где еще не дифференцировалось я-для-себя сполна (в культурном плане — античное сознание), я определяю себя все же в терминах будущего.

В чем моя внутренняя уверенность, что выпрямляет мою спину, поднимает голову, направляет мой взгляд вперед? Чистая ли

данность, не восполненная и не продолженная желанным и заданным? И здесь — предстояние себе опора гордости и самодовольства, и здесь ценностный центр самоопределения сдвинут в будущее. Я не только хочу казаться больше, чем я есть на самом деле, но я и действительно не могу увидеть своей чистой наличности, действительно никогда до конца не верю, что я есмь только то, что я действительно есмь здесь и теперь, я восполняю себя из предстоящего, должного, желанного; только в будущем лежит действительный центр тяжести моего самоопределения. Какую бы случайную и наивную форму ни принимало это должное и желанное, важно то, что оно не здесь, не в прошлом и настоящем. И чего бы я ни достиг в будущем, пусть всего раньше предвосхищаемого, центр тяжести самоопределения все же будет опять передвигаться вперед, в будущее, опираться я буду на себя предстоящего. Даже гордость и самодовольство настоящим восполняются за счет будущего (пусть оно начнет высказывать себя, и сейчас же обнаружит свою тенденцию идти вперед себя).

Только сознание того, что в самом существенном меня еще нет — является организующим началом моей жизни из себя (в моем отношении к себе самому). Правое безумие принципиального несовпадения с самим собою — данным обусловливает форму моей изнутри жизни. Я не принимаю своей наличности; я безумно и несказанно верю в свое несовпадение с этой своей внутренней наличностью. Я не могу себя сосчитать всего, сказав: вот в е с ь я, и больше меня нигде и ни в чем н е т , я уже есмь сполна, дело здесь не <в> факте смерти, я умру, а в смысле. Я живу в глубине себя вечной верой и надеждой на постоянную возможность внутреннего чуда нового рождения. Я не могу ценностно уложить всю свою жизнь во времени и в нем оправдать и завершить ее сполна. Временно завершенная жизнь безнадежна с точки зрения движущего ее смысла. Изнутри себя самой она безнадежна, только извне может сойти на нее милующее оправдание помимо недостигнутого смысла. Пока жизнь не оборвалась во времени (для себя самой она обрывается, а не завершается), она живет изнутри себя надеждой и верой в свое несовпадение с собой, в свое смысловое предстояние себе, и в этом жизнь безумна с точки зрения своей наличности, ибо эта вера и надежда с точки зрения ее наличного бытия ничем не обоснована (в бытии нет гарантий долженствования, «нет залога от небес»)[220]. Отсюда эта вера и надежда носит молитвенный характер (изнутри самой жизни только молитвенно-просительные и покаянные тона). И во мне самом это безумие веры и надежды остается последним словом моей жизни, изнутри

меня по отношению к моей данности только молитва и покаяние, т. е. данность кончает себя в нужде (последнее, что она может сделать, — это просить и каяться. Нисходящее на нас последнее слово Бога: спасение, осуждение). Мое последнее слово лишено всех завершающих, положительно утверждающих энергий, оно эстетически не продуктивно. В нем я обращаюсь вне себя и предаю себя на милость другого (смысл предсмертной исповеди). Я знаю, что и в другом то же безумие принципиального несовпадения с самим собою, та же незавершимость жизни, но для меня это не последнее его слово, оно не для меня звучит: я нахожусь вне его, и последнее завершающее слово принадлежит мне. Оно обусловлено и требуется моей конкретной и полной вненаходимостью другому, пространственной, временной и смысловой вненаходимостью его жизни в ее целом, его ценностной установке и ответственности. Эта позиция вненаходимости делает не только физически, но и нравственно возможным то, что невозможно в самом себе для себя самого, именно ценностное утверждение и приятие всей наличной данности внутреннего бытия другого; самое его несовпадение с собою, его тенденция быть вне себя — как данности, т. е. глубочайшая точка касания его с духом, для меня только характеристика его внутреннего бытия, только момент его данной и наличной души, как бы уплотняется для меня в тончайшую плоть, сплошь объемлемую моим милованием. В этой внешней точке я и другой находимся в абсолютном событийном взаимопротиворечии: там, где другой изнутри себя самого отрицает себя, свое бытие-данность, я со своего единственного места в событии бытия ценностно утверждаю и закрепляю отрицаемую им наличность свою, и самое отрицание это для меня лишь момент этой его наличности. То, что право отрицает в себе другой, то в нем право утверждаю и сохраняю я, и этим я впервые рождаю его душу в новом ценностном плане бытия. Ценностные центры его собственного ви́дения своей жизни и моего ви́дения его жизни не совпадают. В событии бытия это ценностное взаимопротиворечие не может быть уничтожено. Никто не может занять нейтральной к я и другому позиции, отвлеченно-познавательная точка зрения лишена ценностного подхода, для ценностной установки необходимо занять единственное место в едином событии бытия, необходимо воплотиться. Всякая оценка есть занятие индивидуальной позиции в бытии, даже Богу надо было воплотиться, чтобы миловать, страдать и прощать, как бы сойти с отвлеченной точки зрения справедливости. Бытие как бы раз и навсегда, неотменно между мною единственным и всеми другими для меня, позиция в бытии

занята, и теперь всякий поступок и всякая оценка может исходить только из этой позиции, предпосылает ее себе. Только я единственный во всем бытии я-для-себя и все остальные другие для меня — вот положение, вне которого для меня ничего ценностно нет и быть не может, вне этого положения для меня не возможен подход к событию бытия, с этого началось и вечно начинается какое бы то ни было событие для меня. Отвлеченная точка зрения не знает и не видит событийного движения бытия, его еще открытого ценностного свершения. В едином и единственном событии бытия нельзя быть нейтральным. Только с моего единственного места может уясняться смысл свершающегося события, и чем я напряженнее укореняюсь на нем, тем яснее и яснее.

Для меня другой совпадает с самим собою, этим положительно завершающим его совпадением-целостностью я обогащаю его извне, и он становится эстетически значимым, героем; отсюда со стороны своей формы, в своем целом герой всегда наивен и непосредственен, как бы ни был он внутри себя раздвоен и углублен; наивность и непосредственность суть моменты эстетической формы как таковой; где они не достигаются, там герой эстетически не объективирован до конца, там автор еще не сумел занять твердой позиции вне его, там он еще внутренне авторитетен для него с точки зрения своей смысловой значимости. Эстетически значимая форма не ищет в герое смысловых откровений, ее последнее слово — завершение в бытии, как принципиальном прошлом. Воспринять в б ы т и и глубочайшее противоречие, не приобщиться ему, а обнимать его единым взглядом, как момент бытия, — значит сделать это противоречие непосредственным и наивным. (Наивность имеет место там, где мое знание и ви́дение принципиально больше наивного.)

Там, где другой и его смысловое напряжение внутренне авторитетны для нас, где мы соучаствуем его смысловой направленности, затруднено его эстетическое одоление и завершение, авторитетный смысл разлагает его внешнюю и внутреннюю плоть, разрушает его значимую наивно-непосредственную форму. (Его трудно перевести в категорию бытия, ибо я в нем). Существенное значение имеет антиципация смерти для эстетического завершения человека. Эта антиципация смерти заложена — как необходимый момент — в эстетически значимую форму внутреннего бытия человека, в форму души. Мы предвосхищаем смерть другого, как неизбежную смысловую неосуществленность, как смысловую неудачу всей жизни, создавая такие формы оправдания ее, которые он сам со своего места принципиально найти не может. В каждый

данный момент эстетического подхода к нему (с самого начала) он должен положительно совпадать с самим собою, в каждый данный момент мы должны его в с е г о видеть, хотя бы в потенции всего. Художественный подход к внутреннему бытию человека предопределяет его: душа всегда предопределена (в противоположность духу). Увидеть свой внутренний портрет — то же самое, что увидеть свой портрет внешний — это заглядывание в мир, где меня принципиально нет и где мне — оставаясь самим собою — нечего делать; мой эстетически значимый внутренний лик — это своего рода гороскоп (с которым тоже нечего делать, человек, который действительно знал бы свой гороскоп, оказался бы во внутренне противоречивом и нелепом положении: невозможны серьезность и риск жизни, невозможна правильная установка поступка).

Эстетический подход к внутреннему бытию другого требует прежде всего, чтобы мы не верили и не надеялись на него, а ценностно принимали его помимо веры и надежды, чтобы мы были не с ним и не в нем, а вне его (ибо в нем изнутри его вне веры и надежды не может быть никакого ценностного движения). Память начинает действовать, как сила собирающая и завершающая, с первого же момента явления героя, он рождается в этой памяти (смерти), процесс оформления — есть процесс поминовения. Эстетическое воплощение внутреннего человека с самого начала предвосхищает смысловую безнадежность героя; художественное вйдение дает нам в с е г о героя, исчисленного и измеренного до конца, в нем не должно быть для нас смысловой тайны, вера и надежда наши должны молчать. С самого начала мы должны нащупывать его смысловые границы, любоваться им, как формально завершенным, но не ждать от него смысловых откровений, с самого начала мы должны переживать его всего, иметь дело со всем им, с целым, в смысле он должен быть мертв для нас, формально мертв. В этом смысле мы можем сказать, что смерть — форма эстетического завершения личности. Смерть, как смысловая неудача и неоправданность, подводит смысловой итог и ставит задачу и дает методы несмыслового эстетического оправдания. Чем глубже и совершеннее воплощение, тем острее слышатся в нем завершение смерти и в то же время эстетическая победа над смертью, борьба памяти со смертью (памяти в смысле определенного ценностного напряжения, фиксации и приятия помимо смысла). Тона реквиема звучат на протяжении всего жизненного пути воплощенного героя. Отсюда своеобразная безнадежность ритма и его скорбно-радостная легкость, улегченность от безысходной

смысловой серьезности. Ритм охватывает пережитую жизнь, уже в колыбельной песне начали звучать тона реквиема конца. Но эта пережитая жизнь в искусстве убережена, оправдана и завершена в памяти вечной, отсюда милующая, добрая безнадежность ритма.

Если же движущий смысл жизни героя увлекает нас — как смысл, стороной своей заданности, а не индивидуальной данности в его внутреннем бытии, то это затрудняет форму и ритм; жизнь героя начинает стремиться пробиться через форму и ритм, получить авторитетное смысловое значение, с точки зрения которого индивидуальное преломление смысла в бытии души, наличность воплощенного смысла, представляется его искажением; художественно убедительное завершение становится невозможным: душа героя из категории другого переводится в категорию я, разлагается и теряет себя в духе.

4. Таково эстетически значимое целое внутренней жизни человека, его душа, она активно создается и положительно оформляется и завершается только в категории другого, позволяющей положительно утверждать наличность помимо смысла-долженствования. Душа — это совпадающее само с собою, себе-равное, замкнутое целое внутренней жизни, постулирующее вненаходящуюся любящую активность другого. Душа — это дар моего духа другому.

Предметный мир в искусстве, в котором живет и движется душа героя, эстетически значим, как окружение этой души. Мир в искусстве не кругозор поступающего духа, а окружение отошедшей или отходящей души. Отношение мира к душе (эстетически значимое отношение и сочетание мира с душой) аналогично отношению его зрительного образа к телу, он не противостоит ей, а окружает и объемлет ее, сочетаясь с границами ее; данность мира сочетается с данностью души.

Момент уже-наличности во всем бытии, уже содержательно опрелелившийся лик бытия, этость бытия — нуждается во внесмысловом оправдании, ибо она только фактична (упрямо налична) по отношению к заданной полноте событийного смысла. Даже там, где смысл и долженствование предвосхищаются, как содержательно определенные в образах или понятиях, эта определенность предвосхищения сейчас же сама отходит в область бытия, наличности. Всякое воплощение предстоящего смысла события бытия в своей определенности, в уже-выраженности своего лика — только фактично и неоправданно, именно в том, в чем оно уже налично. Все, что уже есть, —

неоправданно есть, оно как бы осмелилось уже определиться и пребывать (упрямо) в этой своей определенности в мире, который весь еще предстоит в своем смысле, в своем оправдании, подобно слову, которое хотело бы сплошь определиться в еще недосказанной и недодуманной фразе. Весь мир в своей уже-действительности, уже-наличности (т. е. там, где он претендует совпадать с самим собою, со своею данностью успокоенно и независимо от предстоящего, где бытие себе довлеет) не выдерживает имманентной ему же самому смысловой критики.

«Мысль изреченная есть ложь»[221], — действительный мир (в отвлечении <от> предстоящего и заданного, еще не могущего вместиться в бытие, неизреченного) есть уже изреченный, уже высказанный смысл события бытия, мир в своей наличности есть выраженность, уже сказанное, уже прозвучавшее слово. Сказанное слово стыдится себя самого в едином свете того смысла, который нужно было высказать (если кроме этого противостоящего смысла ничего ценностно нет). Пока слово не было сказано, можно было верить и надеяться — ведь предстояла такая нудительная полнота смысла, — но вот оно сказано, вот оно все здесь во всей своей бытийно-упрямой конкретности — все, и больше ничего нет! Уже сказанное слово звучит безнадежно в своей уже-произнесенности; сказанное слово — смертная плоть смысла. Бытие уже наличное в прошлом и настоящем — только смертная плоть предстоящего смысла события бытия — абсолютного будущего, — оно безнадежно (вне будущего свершения). Но другой человек — весь в этом мире, он герой его, его жизнь сплошь свершена в этом мире. Он плоть от плоти и кость от кости наличного мира; и вне его — его нет. Вокруг другого, как его мир, наличность бытия находит внесмысловое утверждение и положительное завершение. Душа спаяна и сплетена с данностью мира и освящает ее собою. Ко мне мир повернут стороной своей заданности, неисполненности еще, это кругозор моего поступающего (вперед себя глядящего) сознания: свет будущего разлагает устойчивость и самоценность плоти прошедшего и настоящего. Положительно значимым в своей сплошной данности мир становится для меня лишь — как окружение другого. Все ценностно завершающие определения и характеристики мира в искусстве и в эстетизованной философии ценностно ориентированы в другом — герое его. Этот мир, эта природа, эта определенная история, эта определенная культура, это исторически определенное мировоззрение, как положительно ценностно утверждаемые помимо смысла, собираемые и завершаемые Памятью вечной, суть мир, природа,

история, культура человека-другого. Все характеристики и определения наличного бытия, приводящие его в драматическое движение, от наивного антропоморфизма мифа (космогония — теогония) до приемов современного искусства и категорий эстетизирующей интуитивной философии — начало и конец, рождение — уничтожение, бытие — становление, жизнь, <1 нрзб.> и пр. — горят заемным ценностным светом другости. Рождение и смерть и все лежащие между ними звенья жизни — вот масштаб ценностного высказывания и наличности бытия. Смертная плоть мира имеет ценностную значимость лишь оживленная смертною душою другого; в духе она разлагается (дух не оживляет, а судит ее).

Из сказанного следует, что душа и все формы эстетического воплощения внутренней жизни (ритм) и формы данного мира, эстетически соотнесенного с душой, принципиально не могут быть формами чистого самовыражения, выражения с е б я и с в о е г о, но являются формами отношения к другому и к его самовыражению. Все эстетически значимые определения трансгредиентны самой жизни и данности мира, изнутри ее переживаемой, и только эта трансгредиентность создает их силу и значимость (подобно тому, как сила и значимость прощения и отпущения грехов созданы тем, что другой их совершает; я сам себе простить и отпустить грехи не могу, это прощение и отпущение не имели бы ценностной значимости), в противном случае они были бы фальшивы и пусты. Надбытийственная активность автора — необходимое условие эстетического оформления наличного бытия. Нужно мне быть активным, чтобы бытие могло бы быть доверчиво пассивным, нужно мне видеть больше бытия (для этого принципиального ценностного избытка вйдения мне нужно занять позицию вне эстетически оформляемого бытия), чтобы бытие могло бы быть наивным для меня. Я должен поставить свой творчески активный акт вне претензий на красоту, чтобы бытие могло предстать мне прекрасным. Чистая творческая активность, из меня исходящая, начинается там, где ценностно кончается во мне всякая наличность, где кончается во мне все бытие, как таковое. Поскольку я активно нахожу и осознаю нечто данным и наличным, определенным, я тем самым в своем акте определения уже над ним (и постольку определение ценностного — ценностно над ним): в этом моя архитектоническая привилегия — исходя из себя, находить мир вне себя — исходящего в акте. Поэтому только я, находясь вне бытия, могу принять и завершить его помимо смысла. Это абсолютно продуктивный, прибыльный акт моей активности. Но чтобы действительно быть продуктивным, обогащать бытие, этот

акт должен быть сплошь надбытийственнен. Я должен ценностно уйти весь из бытия, чтобы от меня и от моего в бытии, подлежащем акту эстетического приятия и завершения, ничего не оставалось бы для меня самого ценного, нужно очистить все поле предлежащего данного бытия для другого, направить свою активность всю вперед себя (чтобы она не скашивалась бы на себя самого, стремясь и себя поставить в поле зрения, и себя охватить взором), и только тогда предстанет бытие, как нуждающееся, как слабое и хрупкое, как одинокий и беззащитный ребенок, пассивное и свято наивное. Уже-быть — значит нуждаться: нуждаться в утверждении извне, в ласке и убережении извне; быть наличным (извне) — значит быть женственным для чистой утверждающей активности я. Но чтобы бытие раскрылось бы передо мною в своей женственной пассивности, нужно стать совершенно вне его и совершенно активным.

Бытие в своей наличности, выраженности, сказанности уже дано моей чистой активности в атмосфере нужды и пустоты, принципиально не восполнимой изнутри его самого, его собственными силами; вся его находимая активность пассивна для моей исходящей активности; осязаемо-явственно даны все его смысловые границы; вся наличность его просит, хочет, требует моей напряженной вненаходимости ему; и эта активность вненахождения должна осуществить себя в полноте утверждения бытия помимо смысла, за одно бытие: и в этом акте женственная пассивность и наивность наличного бытия становится красотою. Если же я сам со своею активностью отпадаю в бытие, сейчас же разрушается его выраженная красота.

Конечно, возможно пассивное приобщение мое к оправданной данности бытия, к радостной данности. Радость чужда активному отношению к бытию; я должен стать наивным, чтобы радоваться. Изнутри себя самого, в своей активности я не могу стать наивным, а поэтому не могу и радоваться. Наивно и радостно только бытие, но не активность, она безысходно серьезна. Радость самое пассивное, самое беззащитно жалкое состояние бытия. Даже самая мудрая улыбка жалка и женственна (или самозванна, если она самодовольна). Только в Боге или в мире возможна для меня радость, т. е. только там, где я оправданно приобщаюсь к бытию через другого и для другого, где я пассивен и приемлю дар. Другость моя радуется во мне, но не для себя. И торжествовать может только наивная и пассивная сила бытия, торжество всегда стихийно; в мире и в Боге я могу торжествовать, но не в себе самом. Я могу только отражать радость утвержден-

ного бытия других. Улыбка духа — отраженная улыбка, не из-себя улыбка (отраженная радость и улыбка в агиографии и иконописи).

Поскольку я оправданно приобщаюсь к миру другости, я бываю в нем пассивно активен. Ясный образ такой пассивной активности — пляска[222]. В пляске сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней самоощущающейся органической активностью; в пляске все внутреннее во мне стремится выйти наружу, совпасть с внешностью, в пляске я наиболее оплотневаю в бытии, приобщаюсь бытию других; пляшет во мне моя наличность (утвержденная ценностно извне), моя софийность[223], другой пляшет во мне. Момент одержания явственно переживается в пляске, момент одержания бытием. Отсюда культовое значение пляски в религиях бытия*. Пляска — это крайний предел моей пассивной активности, но она всюду имеет место в жизни. Я пассивно активен, когда действие мое не обусловлено чисто смысловой активностью моего я-для-себя, но оправдано из самого наличного бытия, природы, когда не дух — т. е. то, чего еще нет и что не предопределено, что безумно с точки зрения наличного бытия, — а это наличное бытие стихийно активно во мне. Пассивная активность обусловлена уже данными, наличными силами, предопределена бытием; она не обогащает бытия тем, что изнутри самого бытия принципиально не достижимо, она не меняет смыслового облика бытия. Пассивная активность ничего не преобразует формально.

Сказанным еще тверже намечена граница автора и героя, носителя смыслового жизненного содержания и носителя эстетического завершения его.

Выставленное нами раньше положение об эстетическом сочетании души и тела находит здесь свое окончательное обоснование. Может быть конфликт между духом и внутренним телом, но не может быть конфликт между душою и телом, ибо они построяются в одних и тех же ценностных категориях и выражают единое отношение, творчески активное, к данности человека.

V. СМЫСЛОВОЕ ЦЕЛОЕ ГЕРОЯ

Поступок, самоотчет-исповедь, автобиография, лирический герой, биография, характер, тип, положение, персонаж, житие.

---

* Пляска как доверие, признание <?> бытия (приписка автора).

Архитектоника мира художественного вйдения упорядочивает не только пространственные и временные моменты, но и чисто смысловые; форма бывает не только пространственной и временной, но и смысловой. До сих пор нами были рассмотрены условия, при которых пространство и время человека и его жизни становятся эстетически значимыми; но эстетическую значимость приобретает и смысловая установка героя в бытии, то внутреннее место, которое он занимает в едином и единственном событии бытия, его ценностная позиция в нем — она изолируется из события и художественно завершается; выбор определенных смысловых моментов события определяет собою и выбор соответствующих им трансгредиентных моментов завершения, что и выражается в различии форм смыслового целого героя. Рассмотрением их мы и займемся в настоящей главе. Нужно отметить, что пространственное, временное и смысловое целое в раздельности не существуют: как тело в искусстве всегда оживлено душой (хотя бы и умершей — в изображении усопшего), так и душа не может быть воспринята помимо занятой ею ценностно-смысловой позиции, вне спецификации ее, как характера, типа, положения и пр.

1. Поступок и самоотчет-исповедь. Живущий человек изнутри себя устанавливается в мире активно, его осознаваемая жизнь в каждый ее момент есть поступление: я поступаю делом, словом, мыслью, чувством: я живу, я становлюсь поступком. Однако я не выражаю и не определяю себя, непосредственно себя самого, поступком; я осуществляю им какую-нибудь предметную, смысловую значимость, но не себя, как нечто определенное и определяемое, только предмет и смысл противостоят поступку. В поступке отсутствует момент саморефлекса поступающей личности, он движется в объективном, значимом контексте: в мире узкопрактических (жизненно-житейских) целей, социальных, политических ценностей, познавательных значимостей (поступок познания), эстетических ценностей (поступок художественного творчества или восприятия) и наконец в собственно нравственной области (в мире ценностей узкоэтических, в непосредственном отношении к добру и злу). И эти предметные миры ценностно всецело определяют поступок для самого поступающего. Для самого поступающего сознания поступок его не нуждается в герое (т. е. в определенности личности), но лишь в управляющих и осмысливающих его целях и ценностях. Мое поступающее сознание, как таковое, ставит только вопросы: зачем, для чего, как, правильно или нет, нужно или не нужно, должно или не должно, добро или не добро, но никогда не ставит вопросов: кто я, что я и

каков я. Моя определенность (я — таков) не входит для меня самого в мотивацию поступка; определенности личности совершающего нет в контексте, осмысливающем поступок для самого поступающего сознания (в классицизме поступок всегда мотивируется определенностью характера героя; герой действует не только потому, что так должно и нужно, но и еще и потому, что он сам — таков, т. е. поступок определяется и положением и характером, выражает положение характера, конечно, не для самого поступающего героя, а для вненаходящегося автора-созерцателя. Это имеет место во всяком художественном произведении, где есть задание создать характер или тип). Отсутствие определенности личности (я — таков) в мотивационном контексте поступка не может вызвать никаких сомнений там, где дело идет о поступках культурного творчества: так, когда я поступаю познанием, то поступок моей мысли определяется и мотивируется только теми предметными значимостями, на которые эта мысль направлена; конечно, я могу при этом объяснять удачу своей одаренностью, ошибки бездарностью, вообще иметь дело с подобными определениями себя самого, но в мотивационный контекст поступка они, как определители его, входить не могут, их знает не поступающее познавательно сознание. Поступок художественного творчества также имеет дело только с предметными значимостями, на которые направлена художественная деятельность, а если художник и стремится вложить свою индивидуальность в свое творчество, то эта индивидуальность не дана ему, как определяющая его акт, но задана в предмете, есть ценность, еще предстоящая к осуществлению в нем, она не носитель акта, а его предмет, и только в предмете она входит в мотивационный контекст творчества. Ясно, что в том же положении находится социальный, политический и узкотехнический акт.

Несколько сложнее обстоит дело в чисто жизненной активности, где, по-видимому, часто поступок мотивируется определенностью его носителя. Однако и здесь «все мое» входит в предметную заданность поступка, противостоит ему, как определенная цель, и здесь мотивационный контекст самого поступка лишен героя. Итак, в окончательном итоге: поступок выраженный, высказанный во всей его чистоте, без привлечения трансгредиентных моментов и ценностей, чуждых ему самому, окажется без героя, как существенной определенности. Если восстановить точно мир, в котором ценностно осознавал себя и определялся поступок, в котором он ответственно ориентировался, и описать этот мир, то в нем не будет героя (не будет его фабулической ценности, характе-

рологической, типологической и пр.). Поступку нужна определенность цели и средств, но не определенность носителя его — героя. Сам поступок ничего не говорит о поступающем, но лишь о своем предметном обстоянии, только оно ценностно порождает поступок, но не герой. Отчет поступка сплошь объективен. Отсюда идея этической свободы поступка: его определяет не-бытие-еще, предметная, целевая заданность; его истоки впереди, но не позади, не в том, что есть, а в том, чего еще нет. Поэтому и рефлекс, направленный на поступок уже свершенный, не освещает автора (кто он, каков он), но является лишь имманентной критикой поступка с точки зрения его собственных целей и долженствования; если она и выходит иногда за пределы поступающего сознания, то отнюдь не для привлечения принципиально трансгредиентных поступающему сознанию моментов, но лишь таких, которые фактически отсутствовали и не были учтены, но вообще могли бы быть и учитываться (если не вносится чуждой поступку ценности: как для другого выглядит мой поступок). В поступающем сознании, даже там, где оно дает отчет, высказывает себя, нет героя, как значимого, определяющего фактора, оно предметно, но не психологично и не эстетично (оно не управляется ни причиной, ни эстетической закономерностью: фабулической, характерологической и пр.).

Когда поступок мой управляется долженствованием, как таковым, непосредственно оценивает свои предметы в категориях добра и зла (выключая чисто технически культурный ряд оценок), т. е. является собственно нравственным поступком, тогда мой рефлекс над ним, мой отчет о нем начинает определять и меня, захватывает мою определенность.

Раскаяние из психологического плана (досада) переводится в план творчески-формальный (покаяние, самоосуждение), становясь организующим и оформляющим внутреннюю жизнь началом, принципом ценностного ви́дения и закрепления себя. Там, где является попытка зафиксировать себя самого в покаянных тонах в свете нравственного долженствования, возникает первая существенная форма словесной объективации жизни и личности (личной жизни, т. е. без отвлечения от ее носителя) — самоотчет-исповедь[224]. Для этой формы существенным, конститутивным моментом является то, что это именно самообъективация, что другой со своим специальным, привилегированным подходом исключается; только чистое отношение я к себе самому является здесь организующим началом высказывания. В самоотчет-исповедь входит только то, что я сам о себе

могу сказать (принципиально, а не фактически, конечно), он имманентен нравственно поступающему сознанию, не выходит за его принципиальные пределы, все трансгредиентные самосознанию моменты исключаются. По отношению к этим трансгредиентным моментам, т. е. возможному ценностному сознанию другого самоотчет-исповедь устанавливается отрицательно, борется с ним за чистоту самосознания, чистоту одинокого отношения к себе самому. Ибо эстетический подход и оправдание другого может проникнуть в мое ценностное отношение к себе самому и замутнить его чистоту (слава людская, мнение людей, с т ы д л ю д е й, милость людей и пр.). Чистое ценностно-одинокое отношение к себе самому — таков предел к которому стремится самоотчет-исповедь, преодолевая все трансгредиентные моменты оправдания и оценки, возможные в сознании других людей; и на пути к этому пределу другой бывает нужен, как судья, который должен судить меня, как я себя сам сужу, не эстетизируя меня, нужен для того, чтобы разрушить его возможное влияние на мою самооценку, чтобы путем самоунижения перед ним освободить себя от этого влияния его оценивающей позиции вне меня и связанных с этой вненаходимостью возможностей (не бояться мнения людей, преодолеть стыд). В этом отношении всякое успокоение, остановка в своем самоосуждении, всякая положительная оценка (я становлюсь уже лучше) воспринимается как отпадение от чистоты самоотношения, как одержание возможным оценивающим другим (оговорки в дневниках Толстого)[225].

Эта борьба с возможной ценностной позицией другого своеобразным образом ставит проблему внешней формы в самоотчете-исповеди; здесь неизбежен конфликт с формой и с самым языком выражения, которые, с одной стороны, необходимы, а с другой — принципиально неадекватны, ибо содержат в себе эстетические моменты, обоснованные в ценностном сознании другого (корни юродства, как формы принципиального отрицания значимости формы — выражения). Самоотчет-исповедь принципиально не может быть завершен, ибо нет для него завершающих трансгредиентных моментов, если они и входят в план сознания самоотчета, то лишены своего положительного ценностного значения, т. е. своих завершающих и успокояющих сил; все, что уже определилось и стало, плохо определилось и недостойно стало; ценностной, эстетически значимой точки не может быть. Ни один рефлекс над самим собою не может завершить меня сполна, ибо, будучи имманентен моему единому ответственному сознанию, он становится ценностно-смысловым фактором дальнейшего развития этого соз-

нания; мое собственное слово о себе принципиально не может быть последним, завершающим меня словом, мое слово для меня самого есть мой поступок, а он жив только в едином и единственном событии бытия, а потому ни один поступок не может завершить собственной жизни, ибо он связывает жизнь с открытой бесконечностью события-бытия. Самоотчет-исповедь не изолирует себя из этого единого события, отсюда он потенциально бесконечен. Самоотчет-исповедь есть именно акт принципиального и актуального несовпадения с самим собою (нет вненаходящейся силы, могущей осуществить это совпадение, — ценностной позиции другого), чистого ценностного прехождения себя, изнутри себя самого чуждого оправданного конца (не знающего этого оправданного конца). Он последовательно преодолевает все те ценностные силы, которые могли бы заставить меня совпасть с самим собою, и самое это преодоление не может осуществиться, оправданно окончиться и успокоиться. Однако эта неуспокоенность и незавершимость в себе — только одна сторона самоотчета-исповеди, только один из пределов, к которому он стремится в своем конкретном развитии. Отрицание здешнего оправдания переходит в нужду в оправдании религиозном; он полон нужды в прощении и искуплении, как абсолютно ч и с т о м д а р е (не по заслугам), в ценностно сплошь потусторонней милости и благодати. Это оправдание не имманентно самоотчету, но лежит за границами его в непредопределенном рискованном будущем действительного события, как действительное исполнение просьбы и мольбы, зависящей от чужой воли, лежит за границами самой просьбы, самой мольбы, трансцендентно им; сама просьба и мольба остаются открытыми, незавершенными, они как бы обрываются в непредопределенное будущее события. Это — собственно исповедальный момент самоотчета-исповеди. Чистый самоотчет, т. е. ценностное обращение только к себе самому в абсолютном одиночестве, — не возможен, это предел, уравновешенный другим пределом — исповедью, т. е. просительною обращенностью вовне себя, к Богу. С п о к а я н н ы м и тонами сплетаются тона п р о с и т е л ь н о - м о л и т в е н н ы е.

Чистый одинокий самоотчет невозможен, чем ближе к этому пределу, тем яснее становится другой предел, действие другого предела, чем глубже одиночество (ценностное) с самим собою и, следовательно, покаяние и прехождение себя, тем яснее и существеннее отнесенность к Богу. В абсолютной ценностной пустоте не возможно никакое высказывание, не возможно самое сознание. Вне Бога, вне доверия к абсолютной другости не возможно само-

осознание и самовысказывание, и не потому, конечно, что оно было бы практически бессмысленно, но доверие к Богу — имманентный конститутивный момент чистого самоосознания и самовыражения. (Там, где преодолевается в себе ценностное самодовление бытия-наличности, преодолевается именно то, что закрывало Бога, там, где я абсолютно не совпадаю с самим собою, открывается место для Бога). Известная степень тепла нужна в окружающей меня ценностной атмосфере, чтобы самоосознание и самовысказывание могли бы осуществиться в ней, чтобы началась жизнь. Уже в том, что я вообще придаю значение, хотя бы и бесконечно отрицательное, своей определенности, что я ее вообще привлекаю к обсуждению, т. е. самый факт осознания себя в бытии, говорит уже о том, что я не один в самоотчете, что я ценностно отражаюсь в ком-то, что кто-то заинтересован во мне, что кому-то нужно, чтобы я был добрым.

Но этот момент другости ценностно трансцендентен самосознанию и принципиально не гарантирован, ибо гарантия низвела бы его до степени бытия-наличности (в лучшем случае эстетизованного — как в метафизике). Нельзя жить и осознавать себя ни в гарантии, ни в пустоте (ценностной гарантии и пустоте), но только в вере. Жизнь и сознание изнутри себя самой есть ничто иное, как осуществление веры, чистое самоосознание жизни есть осознание веры (т. е. нужды и надежды, несамоудовлетворенности и возможности). Наивна жизнь, не знающая воздуха, которым она дышит. Так в покаянные и просительные тона самоотчета-исповеди врываются новые тона веры и надежды, делающие возможным молитвенный строй. Глубокие и чистые образцы самоотчета-исповеди, со всеми рассмотренными нами моментами (конститутивными моментами) и тонами его — молитвы мытаря и хананеянки («верую — помоги моему неверию»)[226], в идеально сжатом виде; но они не кончаются, их можно вечно повторять, изнутри себя они не завершимы, это само движение (повторение молитв).

Чем актуальнее становятся моменты доверия и тона веры и надежды, тем более начинают проникать некоторые эстетические моменты. Когда организующая роль от покаяния перейдет к доверию, становится возможной эстетическая форма, строй. Предвосхищая верою оправдание в Боге, я мало-помалу из я-для-себя становлюсь другим для Бога, наивным в Боге. На этой стадии религиозной наивности находятся Псалмы (также многие христианские гимны и молитвы); становится возможным ритм, милующий и возвышающий образ и пр. — успо-

коение, строй и мера в антиципации красоты в Боге. Особенно глубокий образец самоотчета-исповеди, где организующая роль переходит от покаяния к доверию и надежде (наивная исповедь), — это покаянный псалом Давида (здесь чисто уже просительные тона порождают эстетизованные образы: «сердце чисто созижди во мне, Боже», «омыеши мя, и паче снега убелюся»)[227]. Образец построения системы на моментах самоотчета-исповеди — Бл. Августин: неспособность к добру, несвобода в добре, благодать, предопределение[228]; эстетической концепции — Бернард Клервосский (комментарий к Песни песней) — красота в Боге, невестность души во Христе[229]. Однако и молитва не произведение, а поступок. (Организующая сила «я» сменяется организующей силой Бога; преодоление земной определенности, земного имени и уяснение имени, написанного на небесах в книге жизни[230], память будущего).

Это рассмотренное нами соотношение ценностно-смысловых моментов в самоотчете-исповеди иногда существенно изменяется, основной тип осложняется. Возможен богоборческий и человекоборческий момент в самоотчете-исповеди, неприятие возможного суда Божеского и человеческого, и отсюда: тона злобы, недоверия, цинизма, иронии, вызова. (Юродству почти всегда присущ человекоборческий элемент, цинический выверт юродства; вызывающая, дразнящая откровенность).

Такова исповедь и откровенность перед человеком, которого презираешь, у Достоевского (вообще почти все исповеди-откровенности его героев). Постановка другости (возможного другого, слушателя, читателя) в романтизме носит человекоборческий характер (совершенно своеобразно отношение Ипполита в «Идиоте» Достоевского, <а> также человека из подполья). Человекоборческие, как и богоборческие моменты (результат отчаяния) делают невозможным эстетический, молитвенный строй (иногда на помощь приходит пародия). Возможна бесконечность самоотмены покаяния. Этот момент аналогичен ненависти к зеркальной одержимости; как выглядит лицо, так может выглядеть и душа. Эти вариации основной формы самоотчета-исповеди будут нами еще рассмотрены в связи с проблемой героя и автора в творчестве Достоевского. Своеобразное извращение формы самоотчета-исповеди представляет собою ругательство, в своих глубочайших — и следовательно, худших — проявлениях. Это — самоотчет-исповедь наизнанку. Тенденция таких худших ругательств — сказать другому то, что только он сам о себе может и должен сказать — «задеть его за живое»; худшее ругательство — спра-

ведливое ругательство, выражающее то, что другой сам о себе мог бы сказать в покаянно-просительных тонах, — в тонах злобы и насмешки, использование своего привилегированного места вне другого для прямо противоположных должному целей («оставайся в одиночестве, нет для тебя другого»). Так, определенное место покаянного псалма становится худшим ругательством[231].

Подводя итоги, сделаем выводы из всего нами сказанного. В самоотчете-исповеди нет героя и нет автора, ибо нет позиции для осуществления их взаимоотношения, позиции ценностной вненаходимости; герой и автор слиты воедино — это дух, преодолевающий душу в своем становлении, не могущий завершиться, но лишь предвосхищающе несколько оплотниться в Боге (ставший наивным дух). Здесь нет ни одного момента, который довлеет себе и был бы изъят из безысходно становящегося единого и единственного события-бытия, был бы свободен от абсолютного смыслового будущего. Ясно, что фабула, как эстетически значимый момент, в самоотчете-исповеди невозможна (себе довлеющая и ограниченная замкнутая плоть события, изолированная, имеющая положительные оправданные начало и конец); не может быть и предметного мира, как эстетически значимого окружения, т. е. художественно-описательного момента (пейзаж, обстановка, быт и пр.). Биографическое целое жизни со всеми ее событиями не довлеет себе и не является ценностью (эта ценность жизни может быть только художественной), просто самоотчет-исповедь не знает этого задания — построить биографически ценное целое прожитой (в потенции) жизни. Форма отношения к себе самому делает все эти ценностные моменты невозможными.

Как воспринимается читателем самоотчет-исповедь, чьими глазами он читает его? Наше восприятие самоотчета неизбежно будет склоняться к эстетизации его. При таком подходе исповедь предстанет сырым материалом для возможной эстетической обработки, возможным содержанием возможного художественного произведения (ближайшим образом биографического). Читая исповедь своими глазами, мы этим привносим ценностную позицию вненаходимости субъекту самоотчета-исповеди со всеми связанными с этой позицией возможностями, вносим целый ряд трансгредиентных моментов: придаем завершающее значение концу и другим моментам (ибо мы временно вне), подводим задний план и фон (воспринимаем в определенности эпохи и исторической обстановки, если это нам известно, просто, наконец, воспринимаем на фоне того, что мы знаем больше), помещаем в объемлющее пространство отдельные моменты свершения и т. п. Из всех прив-

носимых восприятием моментов избытка может развернуться эстетически законченная форма произведения. Созерцатель начинает тяготеть к авторству, субъект самоотчета-исповеди становится героем (конечно, зритель здесь не со-творит автору, как при восприятии художественного произведения, а совершает первичный творческий акт, конечно, примитивный). Такой подход к самоотчету-исповеди в корне не соответствует его заданию, заведомо не художественному. Можно, конечно, сделать любой «человеческий документ» объектом художественного восприятия, а особенно легко документ, уже отошедший в прошлое жизни (здесь завершение в эстетической памяти часто является даже нашей обязанностью), но не всегда это восприятие является основным, определенным самим заданием документа, и даже более: совершенство и глубина эстетизации предполагает предварительное осуществление в понимании имманентного внеэстетического задания документа (чего не делает «сочинительство»), во всей его полноте и самозаконности. К е м же должен быть читатель самоотчета-исповеди и к а к он должен воспринимать его, чтобы осуществить имманентное ему внеэстетическое задание? Существенным является, что перед нами нет автора, которому можно было бы с о -творить, и нет героя, которого можно было бы только эстетически вместе с автором завершать. Субъект самоотчета-исповеди противостоит нам в событии бытия совершающим свой поступок, который мы не должны ни воспроизводить (подражательно), ни художественно созерцать, но на который должны реагировать своим ответным поступком (подобно тому, как обращенную к нам просьбу мы не должны ни воспроизводить (сопереживать, подражать), ни художественно воспринимать, а реагировать ответным поступком: исполнить или отказать; этот поступок не имманентен просьбе, между тем как эстетическое созерцание — со-творение имманентно самому художественному произведению, правда, не эмпирически данному (пример с духовным завещанием). Мы противостоим субъекту самоотчета-исповеди в едином объемлющем нас двоих единственном событии бытия, и наш ответный акт не должен его изолировать в нем, предстоящее будущее событие нас обоих связывает и определяет наше взаимоотношение (мы оба стоим друг против друга в Божием мире). Конечно, позиция вненаходимости ему остается и даже становится напряженнее (иначе она не была бы творчески продуктивной), но используется она не эстетически, — а нравственно-религиозно. Ведь кроме эстетической памяти и памяти истории есть еще вечная память, провозглашаемая Церковью[232], не завершающая (<в> феноменальном плане) личность

память, просительное церковное поминовение («усопшего раба Божия имя рек») и поминовение в молитве за упокой души. Первый акт, определяемый заданием самоотчета-исповеди, — молитва за него о прощении и отпущении грехов (существенная, т. е. предполагающая соответствующее внутреннее состояние прощения в моей собственной душе). Всякий имманентный светско-культурный акт будет здесь не достаточным, плоским. Анализ этого момента выходит за пределы нашей работы, совершенно светской. Есть еще и второй момент задания самоотчета-исповеди — назидание (этически-религиозное познание, чисто практическое). В осуществлении назидательного задания имеет место вживание в субъект и воспроизведение в себе внутреннего события его, но не в целях завершения и освобождения, а в целях собственного духовного роста, обогащения духовным опытом; самоотчет-исповедь сообщает и научает о Боге, ибо — как мы видим — путем одинокого самоотчета уясняется Бог, осознается вера, уже в самой жизни живущая (жизнь=вера). (Чисто назидательное значение в притчах о мытаре[233], отчасти в Псалмах). Таково в основном задание самоотчета-исповеди для читающего. Это не исключает, конечно, возможности подойти к нему эстетически и теоретически-познавательно, но оба этих подхода не осуществляют его задания по существу.

2. Теперь нам предстоит рассмотреть автобиографию[234], ее героя и автора. Своеобразные, внутренне противоречивые, переходные формы от самоотчета-исповеди к автобиографии появляются на исходе средних веков, которые не знали биографических ценностей, и в раннем Возрождении. Уже «Historia calamitatum mearum» Абеляра[235] представляет собою такую смешанную форму, где на исповедальной основе — с несколько человекоборческим оттенком — появляются первые биографические ценности — начинается оплотнение души, только не в Боге. Биографическая ценностная установка по отношению к своей жизни побеждает исповедальную у Петрарки, хотя не без борьбы. Исповедь или биография, потомки или Бог, Августин или Плутарх, герой или монах — эта дилемма, со склонением ко второму члену, проходит через всю жизнь и произведения Петрарки и находит наиболее ясное выражение (несколько примитивное) в «Secretum»[236]. (Та же дилемма и во второй половине жизни Боккачо)[237]. Исповедальные тона часто врываются в биографическое самодовление жизни и ее выражение в эпоху раннего Возрождения. Но победа остается за биографической ценностью. (Такое же столкновение, борьбу, компромиссы или победу того или иного начала мы наблюдаем

в «дневниках» нового времени. «Дневники» бывают то исповедальными, то биографическими: исповедальны все поздние дневники Толстого — поскольку можно судить по имеющимся[238], совершенно автобиографичен дневник Пушкина[239], вообще все классические дневники, не замутненные ни одним покаянным тоном).

Резкой, принципиальной грани между автобиографией и биографией нет, и это существенно важно. Разница, конечно, есть, и она может быть велика, но она лежит не в плане основной ценностной установки сознания. Ни в биографии, ни в автобиографии я-для-себя (отношение к себе самому) не является организующим, конститутивным моментом формы.

Мы понимаем под биографией или автобиографией (жизнеописанием) ту ближайшую трансгредиентную форму, в которой я могу объективировать себя самого и свою жизнь художественно. Мы будем рассматривать форму биографии лишь в тех отношениях, в каких она может служить для самообъективации, т. е. быть автобиографией, т. е. с точки зрения возможного совпадения в ней героя и автора, или точнее (ведь совпадение героя и автора есть contradictio in adjecto, автор есть момент художественного целого, и как таковой не может совпадать в этом целом с героем, другим моментом его. Персональное совпадение «в жизни» лица, о котором говорится, с лицом, которое говорит, не упраздняет различия этих моментов внутри художественного целого. Ведь возможен вопрос: как я изображаю себя, в отличие от вопроса: кто я): с точки зрения особого характера автора в его отношении к герою. Автобиография — как сообщение о себе сведений, хотя бы приведенных в внешнее связанное целое рассказа, не осуществляющее художественно-биографических ценностей, а преследующее какие-либо объективные цели или практические, нас здесь тоже не интересуют. Нет художественно-биографического задания и у чисто научной формы биографии культурного деятеля — это чисто научно-историческое задание нас здесь тоже интересовать не может. Что касается до так называемых автобиографических моментов в произведении, то они могут быть весьма различны, могут носить исповедальный характер, характер чисто объективного делового отчета о поступке (познавательном поступке мысли, политическом, практическом и пр.) или, наконец, характер лирики; нас они могут интересовать лишь там, где они носят именно биографический характер, т. е. осуществляют биографическую ценность.

Биографическая художественная ценность из всех художественных ценностей наименее трансгредиентна самосознанию, по-

этому автор в биографии наиболее близок к герою ее, они как бы могут обменяться местами, поэтому-то и возможно персональное совпадение героя и автора за пределами художественного целого. Биографическая ценность может организовать не только рассказ о жизни другого, но и переживание самой жизни и рассказ о своей жизни, может быть формой осознания, вйдения и высказывания собственной жизни.

Биографическая форма наиболее «реалистична», ибо в ней менее всего изолирующих и завершающих моментов, активность автора здесь наименее преобразующа, он наименее принципиально использует свою ценностную позицию вне героя, почти ограничиваясь одною внешнею: пространственною и временною вненаходимостью; нет четких границ характера, отчетливой изоляции, законченной и напряженной фабулы. Биографические ценности суть ценности общие у жизни и у искусства, т. е. могут определять практические поступки, как их цель; это форма и ценности *эстетики жизни*. Автор биографии — это тот возможный другой, которым мы легче всего бываем одержимы в жизни, который с нами, когда мы смотрим на себя в зеркало, когда мы мечтаем о славе, строим внешние планы жизни; возможный другой — впитавшийся в наше сознание и часто руководящий нашими поступками, оценками и вйдением себя самого рядом с нашим я-для-себя; другой в сознании, с которым внешняя жизнь может быть еще достаточно подвижна (напряженная внутренняя жизнь при одержимости другим, конечно, не возможна, здесь начинается конфликт и борьба с ним для освобождения своего я-для-себя во всей его чистоте — самоотчет-исповедь), но который может, однако, стать двойником-самозванцем, если дать ему волю и потерпеть неудачу, но с которым зато можно непосредственно-наивно бурно и радостно прожить жизнь (правда, он же и отдает во власть року, одержимая жизнь всегда может стать роковою жизнью). В наших обычных воспоминаниях о своем прошлом часто активным является этот другой, в ценностных тонах которого мы вспоминаем себя (при воспоминании детства — это оплотнившаяся в нас мать). Манера спокойного воспоминания о своем далеко отошедшем прошлом эстетизована и формально близка к рассказу (воспоминания в свете смыслового будущего — покаянные воспоминания). Всякая память прошлого немного эстетизована, память будущего — всегда нравственна.

Этот одержащий меня другой не вступает в конфликт с моим я-для-себя, поскольку я не отрываю себя ценностно от мира других, воспринимаю себя в коллективе: в семье, в нации, в культур-

ном человечестве; здесь ценностная позиция другого во мне авторитетна и он может вести рассказ о моей жизни при моем полном внутреннем согласии с ним. Пока жизнь течет в неразрывном ценностном единстве с коллективом других, она во всех моментах, общих с этим миром других, осмысливается, строится, организуется в плане возможного чужого сознания этой жизни, жизнь воспринимается и строится — как возможный рассказ о ней другого другим (потомкам); сознание возможного рассказчика, ценностный контекст рассказчика организуют поступок, мысль и чувство там, где они приобщены в своей ценности миру других; каждый такой момент жизни может восприниматься в целом рассказа — истории этой жизни, быть на устах; мое созерцание своей жизни только антиципация воспоминания об этой жизни других, потомков, просто родных, близких (различна бывает амплитуда биографичности жизни); ценности, организующие и жизнь и воспоминание, одни и те же. То, что этот другой не сочинен мною для корыстного использования, а является действительно утвержденной мною и определяющею мою жизнь ценностною силою (как определяющая меня в детстве ценностная сила матери), делает его авторитетным и внутренне понятным автором моей жизни, — это не я — средствами другого, а это сам ценный другой во мне, человек во мне. Внутренне любовно-авторитетный другой во мне является управляющим, а не я, низводя другого до средства, (не мир других во мне, а я в мире других приобщен к нему), нет паразитизма. Герой и рассказчик здесь легко могут поменяться местами: я ли начинаю рассказывать о другом — мне близком, с которым я живу одною ценностной жизнью в семье, в нации, в человечестве, в мире, другой ли рассказывает обо мне, я все равно вплетаюсь в рассказ в тех же тонах, в том же формальном облике, что и он. Не отделяя себя от жизни, где героями являются другие, а мир их окружением, я — рассказчик об этой жизни как бы ассимилируюсь с героями ее. Рассказывая о своей жизни, в которой героями являются другие для меня, я шаг за шагом вплетаюсь в ее формальную структуру (я не герой в своей жизни, но я принимаю в ней участие), становлюсь в положение героя, захватываю себя своим рассказом; формы ценностного восприятия других переносятся на себя там, где я солидарен с ними. Так рассказчик становится героем. Если мир других для меня ценностно авторитетен, он ассимилирует меня себе, как другого (конечно, в тех именно моментах, где он авторитетен). Значительная часть моей биографии узнается мною с чужих слов близких людей и в их эмоциональной тональности: рож-

дение, происхождение, события семейной и национальной жизни в раннем детстве (все то, что не могло быть понято ребенком или просто не могло быть воспринято). Все эти моменты — необходимы для восстановления сколько-нибудь понятной и связной картины моей жизни и мира этой жизни, и все они узнаются мною — рассказчиком моей жизни из уст других героев ее. Без этих рассказов других жизнь моя была бы лишена не только содержательной полноты и ясности, но осталась бы и внутренне разрозненной, лишенной ценностного *биографического единства*. Ведь изнутри пережитые мною *фрагменты* моей жизни (фрагменты — с точки зрения биографического целого) могут обрести лишь внутреннее единство я-для-себя (будущее единство задания), единство самоотчета-исповеди, но не биографии, ибо только заданное единство я-для-себя имманентно изнутри переживаемой жизни. Внутренний принцип единства не годен для биографического рассказа, мое я-для-себя ничего не могло бы *рассказать*; но эта ценностная позиция другого, необходимая для биографии, — ближайшая ко мне, я непосредственно втягиваюсь в нее через героев моей жизни — других и *через рассказчиков ее*. Так герой жизни может стать рассказчиком ее. Итак, только тесная органическая ценностная приобщенность миру других делает авторитетной и продуктивной биографическую самообъективацию жизни, укрепляет и делает не случайной позицию другого во мне, возможного автора моей жизни (твердой точку вненахождения себя, опора для нее — любимый мир других, от которых я себя не отделяю и которому я себя не противоставляю, сила и власть ценностного бытия другости во мне, человеческой *природы* во мне, но не сырой и индифферентной, но мною же ценностно утвержденной и оформленной; впрочем, некоторой стихийности и она не лишена).

Возможны два основных типа биографического ценностного сознания и оформления жизни в зависимости от амплитуды биографического мира (широты осмысливающего ценностного контекста) и характера авторитетной другости; назовем первый тип *авантюрно-героическим* (эпоха Возрождения, эпоха Бури и натиска[240], ничшеанство), — второй — *социально-бытовым* (сентиментализм, отчасти — реализм). Рассмотрим прежде всего особенности первого типа биографической ценности. В основе авантюрно-героической биографической ценности лежит следующее: воля быть героем, иметь значение в мире других, воля быть любимым и, наконец, воля изживать фабулизм жизни, многообразие внешней и внутренней жизни. Все эти три ценности,

организующие жизнь и поступки биографического героя для него самого, в значительной степени эстетичны и могут быть ценностями, организующими и художественное изображение его жизни автором. Все три ценности индивидуалистичны, но это непосредственный наивный индивидуализм, не оторванный от мира других, приобщенный бытию другости, нуждающийся в нем, питающий свою силу его авторитетностью (здесь нет противоставления своего я-для-себя одинокого другому — как таковому, — свойственного человекоборческому типу самоотчета-исповеди). Этот наивный индивидуализм связан с наивным, непосредственным паразитизмом. Остановимся на первой ценности: стремлении к героичности жизни, к приобретению значения в мире других, к славе[241].

Стремление к славе организует жизнь наивного героя, слава организует и рассказ о его жизни — прославление. Стремление к славе — это осознание себя в культурном человечестве истории (пусть нации), в возможном сознании этого человечества утвердить и построить свою жизнь, расти не в себе и для себя, а в других и для других, занять место в ближайшем мире современников и потомков. Конечно, и здесь будущее имеет организующее значение для личности, которая ценностно видит себя в будущем и управляется из этого будущего, но это не абсолютное, смысловое, а временное, историческое будущее (завтра), не отрицающее, но органически продолжающее настоящее; это будущее не я-для-себя, а других — потомков (когда чисто смысловое будущее управляет личностью, все эстетические моменты жизни для самой личности отпадают, теряют свою значимость, следовательно, и биографическая ценность для нее перестает существовать). Героизуя других, создавая пантеон героев, приобщаться ему, помещать себя в него, управляться оттуда своим желанным будущим образом, созданным наподобие других. Вот это органическое ощущение себя в героизованном человечестве истории, своей причастности ему, своего существенного роста в нем, укоренение и осознание, осмысливание в нем своих трудов и дней — таков героический момент биографической ценности. (Паразитизм здесь может быть более или менее силен в зависимости от веса чисто объективных смысловых ценностей для личности, стремление к славе и ощущение своей приобщенности к исторически-героическому бытию может быть только согревающим аккомпанементом, а управляться труды и дни <будут> чисто смысловыми значимостями, т. е. временное будущее будет только легкою тенью замутнять смысловое, при этом биография будет разлагаться, заменяясь объективным деловым отчетом или самоотчетом-исповедью).

Любовь — второй момент биографической ценности первого типа. Жажда быть любимым, осознание, вйдение и оформление себя в возможном чужом любящем сознании, сделать желанную любовь другого движущей и организующей мою жизнь в целом ряде ее моментов силой, — это тоже — рост в атмосфере любящего сознания другого. В то время как героическая ценность определяет основные моменты и события жизни лично-общественной, лично-культурной и лично-исторической (gesta), основную волевую направленность жизни, любовь определяет ее эмоциональную взволнованность и напряженность, ценностно осмысливая и оплотняя все ее внешние и внутренние детали.

Тело, наружность моя, костюм, целый ряд внутренне-наружных подробностей души, детали и подробности жизни, не могущие иметь ценностное значение и отражение в историко-героическом контексте, в человечестве или в нации (все то, что исторически не существенно, но налично в контексте жизни), — все это получает ценностный вес, осмысливается и формируется в любящем сознании другого, все узко личные моменты устрояются и управляются тем, чем я хотел бы быть в любящем сознании другого, моим предвосхищаемым образом, который должен быть ценностно создан в этом сознании (за вычетом, конечно, всего того, что ценностно определено и предопределено в моей внешности, в наружности, в манерах, в образе жизни и пр. бытом, этикетом — т. е. тоже ценностным уплотнившимся сознанием других; любовь вносит индивидуальные и более эмоционально напряженные формы в эти внеисторические стороны жизни).

Человек в любви стремится как бы перерасти себя самого в определенном ценностном направлении в напряженной эмоциональной одержимости любящим чужим сознанием (формально организующая внешнюю и внутреннюю жизнь и лирическое выражение жизни роль возлюбленной в dolce stil nuovo: в Болонской школе Гвидо Гвиничелли[242], Данте, Петрарки). Жизнь героя для него самого стремится стать прекрасной и даже ощущает свою красоту в себе при этой напряженной одержимости желанным любящим сознанием другого. Но любовь перехлескивается и в исторически-героическую сферу жизни героя, имя Лауры сплетается с лавром (Laura — lauro)[243], предвосхищение образа в потомстве с образом в душе возлюбленной, ценностно формирующая сила потомков сплетается с ценностной силой возлюбленной, и <они> взаимно усиливают друг друга в жизни и сливаются в один мотив в биографии (и особенно в лирике) — так в поэтической автобиографии Петрарки[244].

Переходим к третьему моменту биографической ценности — к положительному приятию героем фабулизма жизни. Это жажда изживать фабулизм жизни, именно фабулизм, а не определенную и четко завершенную фабулу; переживать бытийную определенность жизненных положений, их смену, их разнообразие, но не определяющую и не кончающую героя смену, фабулизм, ничего не завершающий и все оставляющий открытым. Эта фабулическая радость жизни не равняется, конечно, чисто биологической жизненности; простое вожделение, потребность, биологическое влечение, может породить только фактичность поступка, но не его ценностное сознание (и еще менее оформление). Где жизненный процесс ценностно осознается и наполняется содержанием, там мы имеем фабулизм, как ценностно утвержденный ряд жизненных свершений, содержательной данности жизненного становления. В этом ценностном плане сознания и жизненная борьба (биологическое самосохранение и приспособление организма) в определенных условиях ценностно утвержденного мира — этого мира, с этим солнцем и пр. — становится авантюрною ценностью[245] (она почти совершенно чиста от объективных смысловых значимостей — это игра чистой жизнью — как фабулической ценностью, освобожденной от всякой ответственности в едином и единственном событии бытия). Индивидуализм авантюриста непосредственен и наивен, авантюрная ценность предполагает утвержденный мир других, в котором укоренен авантюрный герой, ценностным бытием которого он одержим; лишите его этой почвы и ценностной атмосферы другости (этой земли, этого солнца, этих людей) и авантюрная ценность умрет, ей будет нечем дышать; критическая авантюрность невозможна; смысловая значимость ее разлагает, или она становится отчаянной (вывертом и надрывом). В Божием мире, на Божьей земле и под Божиим небом, где протекает житие, авантюрная ценность тоже, конечно, невозможна. Ценностный фабулизм жизни неосознанно оксюморен: радость и страдание, истина и ложь, добро и зло неразрывно слиты в единстве потока наивного жизненного фабулизма, ибо поступок определяет не смысловой контекст, нудительно противостоящий я-для-себя, но одержащий меня другой, ценностное бытие другости во мне (конечно, это не совершенно индифферентная к ценности стихийная сила природы, а ценностно утвержденная и оформленная природа в человеке, в этом смысле добро ценностно весомо именно как добро, и зло как зло, радость как радость и страдание как страдание, но их уравновешивает наиболее тяжелый ценностный вес самой содержательной данности

жизни, самого человеческого бытия-другости во мне, отсюда их смысловая значимость не становится нудительно-безысходной, единственно решающей и определяющей жизнь силой, ибо в основе не лежит осознание единственности своего места в едином и единственном событии бытия перед лицом смыслового будущего).

Этот ценностный фабулизм, организующий жизнь и поступок — приключение героя, организует и рассказ о его жизни, бесконечную и безмысленную фабулу чисто авантюрной формы: фабулический и авантюрный интерес наивного автора-читателя не трансгредиентен жизненному интересу наивного героя.

Таковы три основных момента авантюрно-героической биографической ценности. Конечно, тот или другой момент может преобладать в определенной конкретной форме, но все три момента наличны в биографии первого типа. Эта форма ближе всего к мечте о жизни. Но только мечтатель (типа героя «Белых ночей») — это биографический герой, утерявший непосредственность, наивность и начавший рефлектировать.

Биографическому герою первого типа присущи и специфические мерила ценностей, биографические добродетели: мужество, честь, великодушие, щедрость и пр. — это наивная, уплотненная до данности нравственность: добродетели преодоления нейтрального стихийного природного бытия (биологического самосохранения и пр.) ради бытия же, но ценностно утвержденного (бытия другости), культурного бытия, бытия истории (застывший след смысла в бытии[246] — ценный в мире других; органический рост смысла в бытии).

Биографическая жизнь первого типа — это как бы пляска в медленном темпе (пляска в ускоренном темпе — лирика), здесь все внутреннее и все внешнее стремятся совпасть в ценностном сознании другого, внутреннее стать внешним и внешнее внутренним. Философская концепция, возникшая на основе существенных моментов первого типа биографии — эстетизованная философия Ничше; отчасти концепция Якоби (но здесь религиозный момент — вера)[247]; современная биологически ориентированная философия жизни[248] также живет привнесенными биографическими ценностями первого типа.

Переходим к анализу биографии второго типа — социально-бытовой. Во втором типе нет истории, как организующей жизнь силы; человечество других, к которому приобщен и в котором живет герой, дано не в историческом (человечество истории), а в социальном разрезе (социальное человечество); это человечество живых (ныне живущих), а не человечество умерших героев и бу-

дущих жить — потомков, в котором ныне живущие с их отношениями лишь преходящий момент. В исторической концепции человечества в ценностном центре находятся исторические культурные ценности, организующие форму героя и героической жизни (не счастие и довольство, чистота и честность, а величие, сила, историческое значение, подвиг, слава и пр.), в социальной концепции ценностный центр занимают социальные и прежде всего семейные ценности (не историческая слава в потомстве, а «добрая слава» у современников: «честный и добрый человек» — еще в семейной традиции), организующие частную форму жизни, «житейской жизни», семейной или личной, со всеми ее обыденными каждодневными деталями (не события, а быт), наиболее значительные события которой своим значением не выходят за пределы ценностного контекста семейной или личной жизни, исчерпывают себя в нем с точки зрения счастья или несчастья, своего или ближних (круг которых в пределах социального человечества может быть как угодно широк). Нет в этом типе и авантюрного момента, здесь преобладает описательный момент: любовь к обычным предметам и обычным лицам, они создают содержательное, положительно ценное однообразие жизни (в биографии первого типа — великие современники, исторические деятели и современные великие события). Любовь к жизни в биографии этого типа — это любовь к длительному пребыванию любимых лиц, предметов, положений и отношений (не быть *в* мире и иметь в нем значение, а быть с миром, наблюдать и снова и снова переживать его). Любовь в ценностном контексте социальной биографии, конечно, соответствующим образом видоизменяется, вступая в связь уже не с лавром, а иными ценностями, свойственными этому контексту, но функция упорядочения и оформления деталей и внесмысловых подробностей жизни в плане ценностного сознания другого (ибо в плане самосознания они не могут быть осмыслены и упорядочены) — остается за ней.

Во втором типе обыкновенно более индивидуализована манера рассказывания, но главный герой — рассказчик только любит и наблюдает, но почти не действует, не фабуличен, он переживает «каждый день», и его активность уходит в наблюдение и рассказ.

В биографии второго типа часто можно различить два плана: 1) сам рассказчик-герой, изображенный изнутри так, как мы переживаем себя самого в герое своей мечты и воспоминаний, слабо ассимилированный с окружающими другими; в отличие от них он сдвинут во внутренний план, хотя разность планов обычно не воспринимается резко; он лежит как бы на границе рассказа, то входя

в него как биографический герой, то начиная стремиться к совпадению с автором — носителем формы, — то приближаясь к субъекту самоотчета-исповеди (Так в трилогии Толстого «Детство», «Отрочество» и «Юность»: в «Детстве» разнопланность почти не чувствуется, в «Отрочестве» и особенно в «Юности» она становится значительно сильнее (саморефлекс и психическая неповоротливость героя); автор и герой сближаются); 2) другие действующие лица: в их изображении много трансгредиентных черт, они могут быть не только характерами, но даже типами (эти трансгредиентные им моменты даны в сознании главного героя-рассказчика (собственно биографический герой), приближая его к автору). Их жизнь часто может иметь законченную фабулу, если только она не слишком тесно сплетена с жизнью биографического героя-рассказчика.

Двупланность в построении биографии говорит о начинающемся разложении биографического мира: автор становится критичным, его позиция вненаходимости всякому другому — существенной, его ценностная приобщенность миру других ослабляется, понижается авторитетность ценностной позиции другого. Биографический герой становится только видящим и любящим, а не живущим, противостоящие ему другие, начавшие ценностно отделяться от него, облекаются в существенно трансгредиентную форму. Таковы два основных типа биографической ценности. (Несколько дополнительных моментов биографической ценности: род, семья, нация, оправдание национальной определенности, внесмысловой национальной типичности, сословие, эпоха и ее внесмысловая типичность, колоритность. Идея отцовства, материнства и сыновства в биографическом мире. Социально-бытовая биография и реализм: исчерпать себя и свою жизнь в контексте современности. Изолировать ценностный контекст современности из прошлого и будущего. «Жизнь» берется из ценностного контекста журналов, газет, протоколов, популяризации наук, современных разговоров и пр. Биографическая ценность социально-бытового типа и кризис авторитетных трансгредиентных форм и их единства — автора — стиля).

Такова биографическая форма в своих основных разновидностях. Формулируем отчетливо отношение героя и автора в биографии.

Автор в своем творчестве героя и его жизни руководится теми самыми ценностями, которыми живет свою жизнь герой; автор принципиально не богаче героя, у него нет лишних трансгредиентных моментов для творчества, которыми не владел бы герой для

жизни; автор в своем творчестве только продолжает то, что уже заложено в самой жизни героев. Здесь нет принципиального противоставления эстетической точки зрения точке зрения жизненной, нет дифференциации: биография синкретична. Только то, что видел и хотел для себя и в себе в своей жизни <герой>, только это видит и хочет в нем и для него автор. Герой с авантюрным интересом переживает свои приключения, и автор в своем изображении их руководится тем же интересом к приключениям, герой поступает намеренно героически, и автор героизует его с той же точки зрения. Ценности, руководящие автором в изображении героя, и внутренние возможности его — те же самые, что руководят жизнью героя, ибо жизнь его непосредственно и наивно эстетична (руководящие ценности эстетичны, точнее, синкретичны), в такой же мере непосредственно и наивно синкретично и творчество автора (его ценности не суть чисто эстетические ценности, не противоставляются жизненным, т. е. познавательно-этическим ценностям), он не чистый художник, как и герой не чистый этический субъект. Во что верит герой, в то самое верит и автор — как художник, — что считает добрым герой, то считает добрым и автор, не противоставляя герою свою чисто эстетическую доброту; для автора герой не терпит принципиальной смысловой неудачи, и следовательно, не должен быть спасен на совершенно ином, трансгредиентном всей его жизни, ценностном пути. Момент смерти героя учитывается, но не обессмысливает жизни, не являясь принципиальной опорой внесмыслового оправдания, жизнь, несмотря на смерть, не требует новой ценности, ее нужно только запомнить и закрепить так, как она протекала. Таким образом, в биографии автор не только согласен с героем в вере, убеждениях и любви, но и в своем художественном творчестве (синкретичном) руководится теми же ценностями, что и герой в своей эстетичной жизни. Биография — органический продукт органических эпох.

В биографии автор наивен, он связан родством с героем, они могут поменяться местами (отсюда возможность персонального совпадения в жизни, т. е. автобиографичность). Конечно, автор, как момент художественного произведения, никогда не совпадает с героем, их д в о е, но между ними нет принципиальной противоставленности, их ценностные контексты однородны, носитель единства жизни — герой и носитель единства формы — автор принадлежит одному ценностному миру. Автору — носителю завершающего формального единства — не приходится преодолевать чисто жизненное (познавательно-этическое) смысловое с о п р о т и в л е н и е г е р о я; герой уже в жизни своей одержим

ценностно возможным автором-другим. Оба они — герой и автор — другие и принадлежат одному и тому же авторитетному ценностному миру других. В биографии мы не выходим за пределы мира других, и творческая активность автора не выводит нас за эти пределы — она вся в бытии другости, солидарна герою в его наивной пассивности. Творчество автора — не акт, а бытие, а потому само не обеспеченно и в нужде. Акт биографии несколько односторонен: здесь два сознания, но не две ценностных позиции, два человека, но не я и другой, а двое других. Принципиальный характер другости героя не выражен; задача внесмыслового спасения прошлого не встала во всей своей нудительной ясности. И здесь встреча двух сознаний, но они согласны, и ценностные миры их почти совпадают, принципиального избытка нет в мире автора; нет принципиального самоопределения двух сознаний друг против друга (одного в жизненном плане — пассивного, другого в эстетическом плане — активного).

Конечно, в самой глубине своей и автор биографии живет несовпадением с самим собою и со своим героем, он не отдает себя всего биографии, оставляя себе внутреннюю лазейку за границы данности, и жив он, конечно, этим избытком своим над бытием-данностью, но этот избыток не находит себе положительного выражения внутри самой биографии. Но некоторое отрицательное выражение он все же находит; избыток автора переносится в героя и его мир и не позволяет закрыть и завершить их. Мир биографии не закрыт и не завершен, он не изолирован твердыми и принципиальными границами из единого и единственного события бытия. Правда, эта причастность единому событию косвенная, непосредственно биография приобщена ближайшему миру (роду, нации, государству, культуре), и этот ближайший мир, которому принадлежат и герой и автор, — мир другости несколько уплотнен ценностно, а следовательно, несколько изолирован, но эта изоляция естественно-наивная, относительная, а не принципиальная, эстетическая. Биография — это не произведение, а эстетизованный, органический и наивный поступок в принципиально открытом, но органически себе довлеющем ближайшем ценностно авторитетном мире. Биографическую жизнь и биографическое высказывание о жизни всегда овевает наивная вера, атмосфера ее тепла, биография глубоко доверчива, но наивно доверчива (без кризисов); она предполагает находящуюся вне ее и обымающую ее добрую активность, но это не активность автора, он сам в ней нуждается вместе с героем (ведь они оба пассивны и оба в одном мире бытия), эта активность должна лежать за границами всего

произведения (ведь оно не завершено сполна и не изолировано); биография, как и самоотчет-исповедь, указует за свои границы. (Биографическая ценность, как одержимая другостью, не обеспечена, биографически ценная жизнь висит на волоске, ибо она не может быть до конца внутренне обоснована; когда дух пробудится, он может упорствовать только путем неискренности с самим собою. Биография и античность: <2 нрзб.> трагедия — одинокий другой).

Задание биографии рассчитано на родного читателя, причастного тому же миру другости, этот читатель занимает позицию автора. Критический читатель воспринимает биографию в известной степени как полусырой материал для художественного оформления и завершения. Восприятие обычно восполняет позицию автора до полной ценностной вненаходимости и вносит более существенные и завершающие трансгредиентные моменты.

Ясно, что так понятая и формулированная биография есть некоторая идеальная форма, предел, к которому стремятся конкретные произведения биографического характера или только биографические части конкретных не биографических произведений. Возможна, конечно, стилизация биографической формы критическим автором.

Там, где автор перестает быть наивным и сплошь укорененным в мире другости, где р а з р ы в р о д с т в а героя и автора, где он скептичен по отношению к жизни героя, там он может стать чистым художником; ц е н н о с т я м ж и з н и героя он будет все время противоставлять трансгредиентные ц е н н о с т и з а в е р ш е н и я, будет завершать ее с принципиально иной точки зрения, чем она изнутри себя изживалась героем; там каждая строка, каждый шаг рассказчика будет стремиться использовать п р и н ц и п и а л ь н ы й и з б ы т о к видения, ибо герой н у ж д а е т с я в трансгредиентном оправдании; взгляд и активность автора будут существенно о х в а т ы в а т ь и обрабатывать именно п р и н ц и п и а л ь н о с м ы с л о в ы е г р а н и ц ы героя, там, где его жизнь повернута вне себя; таким образом, между героем и автором пройдет принципиальная грань. Ясно, что целого героя биография не дает, герой не завершим в пределах биографической ценности.

Биография дарственна: я получаю ее в дар от других и для других, но наивно и спокойно владею ею (отсюда несколько роковой характер биографически ценной жизни). Конечно, граница между кругозором и окружением в биографии не устойчива и не

имеет принципиального значения; момент вчувствования имеет максимальное значение. Такова биография.

3. Лирический герой и автор. Лирическая объективация внутреннего человека может стать самообъективацией. И здесь герой и автор близки, однако трансгредиентных моментов больше в распоряжении автора, и они носят более существенный характер. В предыдущей главе мы убедились в принципиальной трансгредиентности ритма переживающей душе. Изнутри себя самой внутренняя жизнь не ритмична, и мы можем сказать шире — не лирична. Лирическая форма привносится извне и выражает не отношение переживающей души к себе самой, но ценностное отношение к ней другого — как такового. Это делает позицию ценностной вненаходимости автора в лирике принципиальной и ценностно напряженной; он должен использовать до конца свою привилегию быть вне героя. Но тем не менее близость героя и автора в лирике не менее очевидна, чем в биографии. Но если в биографии, как мы это видели, мир других — героев моей жизни ассимилировал меня — автора, и автору нечего противоставить своему сильному и авторитетному герою, кроме согласия с ним (автор как бы беднее героя), в лирике происходит обратное явление: герою почти нечего противоставить автору; автор как бы проникает его всего насквозь, оставляя в нем, в самой глубине его только потенциальную возможность самостояния. Победа автора над героем слишком полная, герой совершенно обессилен (еще полнее эта победа в музыке — это почти чистая форма другости, за которой почти не чувствуется чисто жизненного противостояния возможного героя)*. Все внутреннее в герое как бы все сплошь повернуто наружу к автору и проработано им. Почти все предметные, смысловые моменты в переживании героя, которые могли бы упорствовать полноте эстетического завершения, отсутствуют в лирике, отсюда так легко достигается самосовпадение героя, его равенство себе самому (даже в философской лирике смысл и предмет сплошь имманентизованы переживанию, стянуты в него и потому не дают места несовпадению с самим собою и выходу в открытое событие бытия; это пережитая мысль, верящая только в свою собственную наличность и вне себя ничего не предполагающая и не видящая). Что дает автору такую полную власть над героем? Что делает героя столь внутренне слабым (можно сказать — не серьезным)? Изо-

* «Вот это» — сознания (приписка автора).

ляцию переживания из события бытия столь полной? Иными словами: что делает автора и его ценностную творческую позицию для героя столь авторитетной в лирике, что возможна лирическая самообъективация (персональное совпадение героя и автора за границами произведения)? (Может показаться, что в лирике нет двух единств, а только одно единство, круги автора и героя слились и центры их совпали). Эту авторитетность обосновывают два момента: 1) лирика исключает все моменты пространственной выраженности и исчерпанности человека, не локализует и не ограничивает героя всего сплошь во внешнем мире, а следовательно, не дает ясного ощущения конечности человека в мире (романтическая фразеология бесконечности духа наиболее совместима с моментами лирической формы), далее лирика не определяет и не ограничивает жизненного движения своего героя законченной и четкой фабулой, и наконец, лирика не стремится к созданию законченного характера героя, не проводит отчетливых границ всего душевного целого и всей внутренней жизни героя (она имеет дело лишь с моментом его, с душевным эпизодом). Этот первый момент создает иллюзию самосохранения героя и его внутренней позиции, его опыта чистого самопереживания, создает видимость того, что в лирике он имеет дело только с самим собою и для себя самого, что в лирике он одинок, а не одержим, и эта иллюзия облегчает автору проникнуть в самую глубину героя и полностью им овладеть, всего его пронизать своей активностью, герой податлив и сам весь отдается этой активности. Зато и автор, чтобы овладеть героем на этой его внутренней, интимной позиции, сам должен утончиться до чисто-внутренней вненаходимости герою, отказаться от использования пространственной и внешне-временной вненаходимости (внешне-временная вненаходимость нужна для отчетливой концепции законченной фабулы) и связанного с нею избытка внешнего вйдения и знания, утончиться до чисто ценностной позиции — вне линии внутренней направленности героя (а не вне цельного человека), вне его стремящегося «я», вне линии его возможного чистого отношения к себе самому. И одинокий внешне герой оказывается внутренне ценностно не одиноким; проникающий в него другой отклоняет его от линии ценностного отношения к себе самому и не позволяет этому отношению сделаться единственно формирующей и упорядочивающей его внутреннюю жизнь силой (каяться, просить и преходить себя самого), отдающей его безысходной заданности единого и единственного события жизни, где жизнь героя может выразиться только в поступке, в объективном самоотчете, в испо-

веди и в молитве (самая исповедь и молитва в лирике как бы обращаются на себя, начинают успокоенно довлеть себе, радостно совпадать со своей чистой наличностью, ничего не предполагая вне себя — в предстоящем события. Покаяние милуется уже не в покаянных, а утверждающих тонах, просьба и нужда милуется, не нуждаясь в действительном удовлетворении). Итак, первый момент со стороны героя обличает его внутреннюю одержимость внутренней же ценностной позицией другого.

2) Авторитет автора есть авторитет хора. Лирическая одержимость в основе своей — хоровая одержимость. (Это бытие, нашедшее хоровое утверждение, поддержку хора. Поет не индифферентная природа во мне, ведь она может породить только факт вожделения, факт действия, но не ценностное выражение его, как бы непосредственно оно ни было; могучим, сильным, не природно-физическим, а ценностно могучим и сильным, побеждающим и овладевающим это выражение становится в хоре других. Здесь оно из плана чистой фактичности, физической наличности переводится в иной ценностный план извне утвержденного бытия, эмоционально санкционированного.) Лирика — это вйдение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого: я слышу себя в другом, с другим и для других. Лирическая самообъективация — это одержимость духом музыки[249], пропитанность и просквоженность им. Дух музыки, возможный хор — вот твердая и авторитетная позиция внутреннего — вне себя, авторства своей внутренней жизни. Я нахожу себя в эмоционально-взволнованном чужом голосе, воплощаю себя в чужой воспевающий голос, нахожу в нем авторитетный подход к своему собственному внутреннему волнению; устами возможной любящей души я воспеваю себя. Этот чужой извне слышимый голос, организующий мою внутреннюю жизнь в лирике, есть возможный хор, согласный с хором голос, чувствующий вне себя возможную хоровую поддержку[250] (в атмосфере абсолютной тишины и пустоты он не мог бы так звучать; индивидуальное и совершенно одинокое нарушение абсолютной тишины носит жуткий и греховный характер, вырождается в крик, пугающий себя самого и тяготящийся самим собою, своею назойливой и голой наличностью; одинокое и сплошь самочинное нарушение тишины налагает бесконечную ответственность или неоправданно цинично. Петь голос может только в теплой атмосфере, в атмосфере возможной хоровой поддержки, принципиального звукового не-одиночества). Лирической может быть и мечта о себе, но овладевшая му-

зыкой другости и потому ставшая творчески продуктивной. И лирика полна глубокого доверия, имманентизованного в ее могучей, авторитетной любовно утверждающей форме — в авторе — носителе формального завершающего единства. Чтобы заставить свое переживание звучать лирически, нужно почувствовать в нем не свою одинокую ответственность, а свою природность ценностную, другого в себе, свою пассивность в возможном хоре других, хоре — со всех сторон обступившем меня и как бы заслонившем непосредственную и нуждущую заданность единого и единственного события бытия. Я еще не выступил из хора, как герой-протагонист его, еще несущий в себе хоровую ценностную оплотненность души — другости, но уже почувствовавший свое одиночество — трагический герой (одинокий другой); в лирике я еще весь в хоре и говорю из хора. Конечно, организующая сила любви в лирике особенно велика, как ни в одной формальной художественной ценности, любви — лишенной почти всех объективных, смысловых и предметных моментов, организующей чистое самодовление процесса внутренней жизни — любви женщины, заслоняющей человека и человечество социальное и историческое (Церковь и Бога). Душная, горячая любовная атмосфера нужна, чтобы оплотнить чисто внутреннее, почти беспредметное, иногда капризное движение души (капризничать можно только в любви другого, это игра желания в густой и пряной атмосфере любви; грех часто бывает дурным капризом в Боге). И лирика безнадежной любви движется и живет только в атмосфере возможной любви, антиципацией любви (типичность и образцовость лирики любви и смерти. Бессмертие — как постулат любви)[251]. Неодинокое — одиночество в лирике.

Возможна своеобразная форма разложения лирики, обусловленная ослаблением авторитетности внутренней ценностной позиции другого вне меня, ослаблением доверия к возможной поддержке хора, а отсюда своеобразный лирический стыд себя, стыд лирического пафоса, стыд лирической откровенности (лирический выверт, ирония и лирический цинизм). Это — как бы срывы голоса, почувствовавшего себя вне хора. (Нет с нашей точки зрения резкой грани между так называемой хоровой и индивидуальной лирикой, всякая лирика жива только доверием к возможной хоровой поддержке, разница может быть только в определенности стилистических моментов и формально-технических особенностей; только там начинается существенное отличие, где ослабевает доверие к хору, там начинается разложение лирики. Индивидуализм может положи-

тельно определять себя и не стыдиться своей определенности только в атмосфере доверия, любви и возможной хоровой поддержки. Индивидуума нет вне другости). Это имеет место в декадансе, также и в так называемой «реалистической лирике» (Гейне). Образцы можно найти у Бодлера, Верлена, Лафорга; у нас особенно Случевский и Анненский — голоса вне хора[252]. Возможны своеобразные формы юродства в лирике. Всюду, где герой начинает освобождаться от одержания другим — автором (он перестает быть авторитетным), где смысловые и предметные моменты становятся непосредственно значимыми, где герой вдруг находит себя в едином и единственном событии бытия в свете заданного смысла, там концы лирического круга перестают сходиться, герой начинает не совпадать с самим собою, начинает видеть свою наготу и стыдиться, рай разрушается[253] (отчасти прозаическая лирика Белого с некоторою примесью юродства. Образцы прозаической лирики, где организующей силой является стыд себя самого, можно найти у Достоевского. Эта форма близка к человекоборческому самоотчету-исповеди). Такова лирика и отношение в ней героя и автора. Позиция автора сильна и авторитетна, самостоятельность же героя и его жизненной направленности — минимальна, он почти не живет, а только отражается в душе активного автора — одержащего его другого. Автору почти не приходится преодолевать внутреннего сопротивления героя, один шаг — и лирика готова стать беспредметной чистой формой возможного милования возможного героя (ибо носителем содержания, прозаического ценностного контекста может быть только герой). Изоляция из события-бытия в лирике полная, но подчеркивать ее не нужно. Различие декламативной и напевной лирики[254] здесь для нас не существенно — это различие в степени смысловой и предметной самостоятельности героя, а не принципиальное.

4. Проблема характера — как формы взаимоотношения героя и автора.

Теперь мы должны перейти к рассмотрению характера исключительно только с точки зрения взаимоотношения в нем героя и автора; от анализа эстетических моментов структуры характера, поскольку они не имеют прямого отношения к нашей проблеме, мы, конечно, отказываемся. Поэтому сколько-нибудь полной эстетики характера мы здесь не дадим.

Характер резко и существенно отличается от всех рассмотренных нами до сих пор форм выражения героя. Ни в самоотчете-исповеди, ни в биографии, ни в лирике целое героя не явля-

лось основным художественным заданием, не являлось ценностным центром художественного вйдения. (Герой всегда центр вйдения, но не его ц е л о е, не полнота и законченность его определенности). В самоотчете-исповеди вообще нет художественного задания, нет поэтому и чисто эстетической ценности «целого», данного, наличного целого. В биографии основным художественным заданием является ж и з н ь, как биографическая ценность, жизнь героя, но не его внутренняя и внешняя определенность, законченный образ его личности — как основная цель. Важно не кто он, а что он прожил и что он сделал. Конечно, и биография знает моменты, определяющие образ личности (героизация), но ни один из них не закрывает личности, не завершает ее; герой важен — как носитель определенной богатой и полной, исторически значительной жизни, эта жизнь в ценностном центре видения, а не ц е л о е героя, самая жизнь которого в ее определенности является только характеристикой его.

Отсутствует задание целого героя и в лирике: в ценностном центре вйдения здесь внутреннее состояние или событие, отнюдь не являющееся только характеристикой переживающего героя, он — только носитель переживания, но это переживание не закрывает и не завершает его — как целое. Поэтому во всех разобранных до сих пор формах взаимоотношения героя и автора и возможна была такая близость между ними (и персональное совпадение за границами произведения), ибо всюду здесь активность автора не была направлена на создание и обработку отчетливых и существенных г р а н и ц г е р о я, а следовательно, и п р и н ц и п и а л ь н ы х г р а н и ц м е ж д у а в т о р о м и г е р о е м. (Важен и героя и автора равно объемлющий мир, его моменты и положения в нем).

Х а р а к т е р о м мы называем такую форму взаимоотношения героя и автора, которая осуществляет задание создать целое героя, как определенной личности, причем это задание является основным: герой с самого начала дан нам как целое, с самого начала активность автора движется по существенным границам его; все воспринимается как момент характеристики героя, несет характерологическую функцию, все сводится и служит ответу на вопрос: кто он. Ясно, что здесь имеют место два плана ценностного восприятия, два осмысливающих ценностных контекста (из которых один ценностно объемлет и преодолевает другой): 1) кругозор героя и познавательно-этическое жизненное значение каждого момента (поступка, предмета) в нем для самого героя, 2) контекст автора-созерцателя, в котором все эти моменты становятся харак-

теристиками целого героя, приобретают определяющее и ограничивающее героя значение (жизнь оказывается образом жизни). Автор здесь критичен (как автор, конечно): в каждый момент своего творчества он использует все привилегии своей всесторонней вненаходимости герою. В то же время и герой в этой форме взаимоотношения наиболее самостоятелен, наиболее жив, сознателен и упорен в своей чисто жизненной познавательной и этической ценностной установке; автор сплошь противостоит этой жизненной активности героя и переводит ее на эстетический язык, для каждого момента жизненной активности героя создает трансгредиентное художественное определение. Всюду здесь отношение между автором и героем носит напряженный, существенный и принципиальный характер.

Построение характера может пойти в двух основных направлениях. Первое мы назовем классическим построением характера, второе — романтическим. Для первого типа построения характера основой является художественная ценность судьбы[255] (мы придаем здесь этому слову совершенно определенное ограниченное значение, которое совершенно уяснится из дальнейшего).

Судьба — это всесторонняя определенность бытия личности, с необходимостью предопределяющая все события ее жизни; жизнь таким образом является лишь осуществлением (и исполнением) того, что с самого начала заложено в определенности бытия личности. Изнутри себя личность строит свою жизнь (мыслит, чувствует, поступает) по целям, осуществляя предметные и смысловые значимости, на которые направлена ее жизнь: поступает так потому, что так должно, правильно, нужно, желанно, хочется и пр., а на самом деле осуществляет лишь необходимость своей судьбы, т. е. определенность своего бытия, своего лика в бытии. Судьба — это художественная транскрипция того следа в бытии, который оставляет изнутри себя целями регулируемая жизнь, художественное выражение отложения в бытии изнутри себя сплошь осмысленной жизни. Это отложение в бытии тоже должно иметь свою логику, но это не целевая логика самой жизни, а чисто художественная логика, управляющая единством и внутренней необходимостью образа. Судьба — это индивидуальность, т. е. существенная определенность бытия личности, определяющая собой всю жизнь, все поступки личности: в этом отношении и поступок-мысль определяется не с точки зрения своей теоретически-объективной значимости, а с точки зрения ее индивидуальности, как характерная именно для данной определенной личности, как предопределенная бытием этой личности; так и все

возможные поступки предопределены индивидуальностью, осуществляют ее. И самый ход жизни личности, все события ее и, наконец, гибель ее воспринимаются как необходимые и предопределенные ее определенною индивидуальностью — судьбой; и в этом плане судьбы-характера смерть героя является не концом, а завершением, и вообще каждый момент жизни получает художественное значение, становится художественно необходимым. Ясно, что наше понимание судьбы отличается от обычного очень широкого ее понимания. Так, изнутри переживаемая судьба, как некая внешняя иррациональная сила, определяющая нашу жизнь помимо ее целей, смысла, желаний, не является художественной ценностью судьбы в нашем смысле, ведь эта судьба не упорядочивает нашу жизнь для нас самих всю сплошь в необходимое художественное целое, а, скорее, имеет чисто отрицательную функцию расстраивать нашу жизнь, которая упорядочивается или, вернее, стремится быть упорядоченной целями, смысловыми и предметными значимостями. Конечно, к этой силе возможно глубокое доверие, воспринимающее ее как промысел Божий; промысел Божий приемлется мною, но стать формой, упорядочивающей мою жизнь для меня самого, он, конечно, не может. (Можно любить свою судьбу з а о ч н о, но созерцать ее, как необходимое, внутренне единое, законченное художественное целое, так, как мы созерцаем судьбу героя, мы не можем). Логики Промысла мы не понимаем, но только верим в нее, логику судьбы героя мы понимаем прекрасно и отнюдь не принимаем ее на веру (конечно, дело идет о художественном понимании и художественной убедительности судьбы, а не о познавательной). Судьба как художественная ценность трансгредиентна самосознанию. Судьба есть основная ценность, регулирующая, упорядочивающая и сводящая к единству все трансгредиентные герою моменты; мы пользуемся вненаходимостью герою, чтобы понять и увидеть целое его судьбы. Судьба — это не я-для-себя героя, а его бытие, то, что ему дано, то, чем он оказался; это не форма его заданности, а форма его данности. Классический характер и созидается — как судьба*. (Классический герой занимает определенное место в мире, в самом существенном он уже сплошь определился и, следовательно, погиб. Далее дана в с я его жизнь, в смысле возможного жизненного достижения. Все, что совершает герой, художественно мотивируется не его нравственной, свободной волей, а его оп-

* Ничего случайного быть не может в характере (приписка автора).

ределенным бытием: он поступает так, потому что он таков. В нем не должно быть ничего неопределенного для нас: все, что совершается и происходит, развертывается в заранее данных и предопределенных границах, не выходя за их пределы: совершается то, что должно свершиться и не может не совершаться). Судьба — форма упорядочения смыслового прошлого; классического героя мы с самого начала созерцаем в прошлом, где никаких открытий и откровений быть не может.

Нужно отметить, что для построения классического характера как судьбы автор не должен слишком превозноситься над героем и не должен пользоваться чисто временными и случайными привилегиями своей вненаходимости. Классический автор использует вечные моменты вненаходимости, отсюда — прошлое классического героя — вечное прошлое человека. Позиция вненаходимости не должна быть исключительной позицией, самоуверенной и оригинальной.

(Родство еще не разорвано, мир ясен, веры в чудо нет.)

По отношению к мировоззрению классического героя автор догматичен. Его познавательно-этическая позиция должна быть бесспорной, или точнее: просто не привлекается к обсуждению. В противном случае был бы внесен момент вины и ответственности, и художественное единство и сплошность судьбы были бы разрушены. Герой оказался бы свободен, его можно было бы привлечь к нравственному суду, в нем не было необходимости, он мог бы быть и другим. Там, где в героя внесена нравственная вина и ответственность (и следовательно, нравственная свобода, свобода от природной и от эстетической необходимости) — он перестает совпадать с самим собою, а позиция вненаходимости автора в самом существенном (освобождение другого от вины и ответственности, созерцание его вне смысла) оказывается потерянной, художественное трансгредиентное завершение становится невозможным.

Конечно, вина имеет место в классическом характере (герой трагедии почти всегда виновен), но это не нравственная вина, а вина бытия: вина должна быть наделена силою бытия, а не смысловою силою нравственного самоосуждения (прегрешение против личности Божества, а не смысла, против культа и пр.). Конфликты внутри классического характера суть конфликты и борьба сил бытия (конечно, ценностно природных сил бытия другости, а не физических и не психологических величин), а не смысловых значимостей (и долг и обязанность здесь ценностно природные силы) — эта борьба — внутренне

драматический процесс, нигде не выходящий за пределы бытия-данности, а не диалектический, смысловой процесс нравственного сознания. Трагическая вина сплошь лежит в ценностном плане бытия-данности и имманентна судьбе героя: поэтому вина может быть совершенно вынесена за пределы сознания и знания героя (нравственная вина должна быть имманентна самосознанию, я должен осознавать себя в ней, как я): в прошлое его рода (род есть ценностная природная категория бытия другости), он мог совершить ее, не подозревая значения совершаемого, — во всяком случае вина — в бытии, как сила, а не впервые рождается в свободном нравственном сознании героя, он не сплошь свободный инициатор вины, здесь нет выхода за пределы категории ценностного бытия.

На какой ценностной почве вырастает классический характер, в каком ценностном культурном контексте возможна судьба, как положительно ценная, завершающая и устрояющая художественно жизнь другого, сила? Ценность рода[256], как категории утвержденного бытия другости, затягивающего и меня в свой ценностный круг свершения, — вот почва, на которой возрастает ценность судьбы (для автора). Я не начинаю жизни, я не ценностно ответственный инициатор ее, у меня даже нет ценностного подхода к тому, чтобы быть активно начинающим ценностно-смысловой, ответственный ряд жизни, я могу поступать и оценивать на основе уже данной и оцененной жизни; ряд поступков начинается не из меня, я только продолжаю его (и поступки-мысли, и поступки-чувства и поступки-дела); я связан неразрывным отношением сыновства к отчеству и материнству рода (рода в узком смысле, рода-народа, человеческого рода). В вопросе: кто я, звучит вопрос: кто мои родители, какого я рода. Я могу быть только тем, что я уже существенно есмь; свое существенное уже-бытие я отвергнуть не могу, ибо оно не мое, а матери, отца, рода, народа, человечества*.

Не потому ценен мой род (или отец, мать), что он мой, т. е. не *я* делаю его ценным (не он становится моментом моего ценного бытия), а потому, что я его, рода матери, отца, ценностно я сам не свой, меня ценностно нет в противоставлении моему роду. (Я могу отвергать и преодолевать в себе ценностно только то, что безусловно мое, в чем только я, в чем я нарушаю переданное мне

* Не моя национальность, а я национальности (приписка автора).

родовое). Определенность бытия в ценностной категории рода бесспорна, эта определенность дана во мне, и противостоять ей в себе самом я не могу; я для себя ценностно не существую еще вне его. Нравственное я-для-себя безродно (христианин чувствовал себя безродным, непосредственность небесного отчества разрушает авторитетность земного). На этой почве рождается ценностная сила судьбы для автора. Автор и герой принадлежат еще к одному миру, где ценность рода сильна еще (в той или иной ее форме: нация, традиция и пр.). В этом моменте вненаходимость автора находит себе ограничение, она не простирается до вненаходимости мировоззрению и мироощущению героя, герою и автору не о чем спорить, зато вненаходимость особенно устойчива и сильна (спор ее расшатывает). Ценность рода превращает судьбу в положительно ценную категорию эстетического видения и завершения человека (от него не требуется инициативы нравственной); там, где человек сам из себя начинает ценностно-смысловой ряд поступков, где он нравственно виновен и ответственен за себя, за свою определенность, там ценностная категория судьбы не применима к нему и не завершает его (Блок и его поэма «Возмездие»)[257]. (На этой ценностной почве покаяние не может быть сплошным и проникающим всего меня, не может вырасти чистый самоотчет-исповедь; всю полноту покаяния как бы знают только безродные люди). Таков в основе своей классический характер.

Переходим ко второму типу построения характера — романтическому. В отличие от классического романтический характер самочинен и ценностно инициативен. Притом момент, что герой ответственно начинает ценностно-смысловой ряд своей жизни, в высшей степени важен. Именно одинокая и сплошь активная ценностно смысловая установка героя, его познавательно-этическая позиция в мире и является тем, что эстетически должен преодолеть и завершить автор. Предполагающая род и традицию ценность судьбы для художественного завершения здесь не пригодна. Что же придает художественное единство и целостность, внутреннюю художественную необходимость всем трансгредиентным определениям романтического героя? Здесь лучше всего подойдет термин романтической же эстетики: ценность идеи. Здесь индивидуальность героя раскрывается не как судьба, а как идея или, точнее, как воплощение идеи. Герой, изнутри себя поступающий по целям, осуществляя предметные и смысловые значимости, на самом деле осуществляет некую идею, некую необходимую правду жизни, некий прообраз свой, замысел о нем Бога.

Отсюда его жизненный путь, события и моменты его, часто и предметное окружение несколько символизовано. Герой-скиталец, странник, искатель (герои Байрона, Шатобриана, Фауст, Вертер, Генрих фон-Офтердинген и пр.) и все моменты его ценностно смысловых исканий (он хочет, любит, считает правдой и пр.) находят трансгредиентное определение, как некие символические этапы единого художественного пути осуществления идеи. Лирические моменты в романтическом герое неизбежно занимают большое место (любовь женщины, как и в лирике). Та смысловая установка, которая отложилась в романтическом характере, перестала быть авторитетной и только лирически воспереживается.

Вненаходимость автора романтическому герою, несомненно, менее устойчива, чем это имело место в классическом типе. Ослабление этой позиции ведет к разложению характера: границы начинают стираться, ценностный центр переносится из границ в самую жизнь (познавательно-этическую направленность героя). Романтизм является формою бесконечного героя: рефлекс автора над героем вносится вовнутрь героя и перестраивает его, герой отнимает у автора все его трансгредиентные определения для себя, для своего саморазвития и самопреодоления, которое вследствие этого становится бесконечным. Параллельно этому происходит разрушение граней между культурными областями (идея цельного человека). Здесь зародыши юродства и иронии. Часто единство произведения совпадает с единством героя, трансгредиентные моменты становятся случайными и разрозненными, лишаются своего единства. Или единство автора подчеркнуто условно, стилизовано. Автор начинает ждать от героя откровений. Попытка изнутри самосознания выдавить признание, возможное только через другого, обойтись без Бога, без слушателей, без автора.

Продуктами разложения характера классического являются сантиментальный и реалистический характер. Всюду здесь трансгредиентные моменты начинают ослаблять самостоятельность героя. Это происходит тем путем, что или усиливается нравственный элемент вненаходимости, или элемент познавательный (автор с высоты новых идей и теорий начинает рассматривать своего ошибающегося героя). В сантиментализме позиция вненаходимости используется не только художественно, но и нравственно (в ущерб художественности, конечно). Жалость, умиление, негодование и пр. — все эти этические ценностные реакции, ставящие героя вне рамок произведения, разрушают художественное завершение; мы начинаем реагировать на героя, как на живого

человека (реакция читателей на первых сантиментальных героев: бедную Лизу, Клариссу, Грандисона и пр., отчасти Вертера[258], не возможна по отношению к классическому герою), несмотря на то, что художественно он гораздо менее жив, чем герой классический. Несчастия героя уже не судьба, а их просто создают, причиняют ему злые люди, герой пассивен, он только претерпевает жизнь, он даже не погибает, а его губят. Для тенденциозных произведений сантиментальный герой наиболее подходит: для пробуждения внеэстетического социального сочувствия или социальной вражды. Позиция вненаходимости автора почти совершенно утрачивает существенные художественные моменты, приближаясь к позиции вненаходимости этического человека своим ближним (мы здесь совершенно отвлекаемся от юмора, могучей и чисто художественной силы сантиментализма)[259]. В реализме познавательный избыток автора низводит характер до простой иллюстрации социальной или какой-либо иной теории автора, на примере героев и их жизненных конфликтов (им-то не до теории) он решает свои познавательные проблемы (в лучшем случае по поводу героев автор только ставит проблему). Здесь проблемная сторона не инкарнирована герою[260] и составляет активный познавательный избыток знания самого автора, трансгредиентный герою. Все эти моменты ослабляют самостоятельность героя.

Особое место занимает форма положения, хотя иногда она и является как продукт разложения характера. Поскольку положение чисто, т. е. в центре художественного видения находится только определенность предметно-смыслового обстояния, в отвлечении от определенности его носителя — героя, оно выходит за пределы нашего рассмотрения. Там же, где оно является лишь разложением характера, ничего существенно нового оно не представляет. Таков в основных чертах характер, как форма взаимоотношения героя и автора.

5. Проблема типа, как формы взаимоотношения героя и автора.

Если характер во всех своих разновидностях пластичен — особенно пластичен, конечно, характер классический, — то тип живописен[261]. Если характер устанавливается по отношению к последним ценностям мировоззрения, непосредственно соотносится с последними ценностями, выражает познавательно-этическую установку человека в мире и как бы придвинут непосредственно к самым границам бытия, то тип далек от границ мира и выражает установку человека по отношению к уже конкретизованным и ограниченным эпохой и средой ценностям, к благам, т. е. к

смыслу, уже ставшему бытием (в поступке характера смысл еще впервые становится бытием). Характер в прошлом, тип в настоящем; окружение характера несколько символизовано, предметный мир вокруг типа инвентарен. Тип — пассивная позиция коллективной личности. Существенным в этой форме взаимоотношения между героем и автором является следующее: в избытке автора, обусловленном его вненаходимостью, существенное значение имеет познавательный элемент, правда, не чисто научно познавательный, не дискурсивный (хотя иногда он даже получает и дискурсивное развитие). Это использование познавательного избытка мы обозначим, как интуитивное обобщение, с одной стороны, и интуитивную функциональную зависимость — с другой стороны. Действительно, в этих двух направлениях развивается познавательный момент вненаходимости автора при построении им типа. Ясно, что интуитивное обобщение, создающее типичность образа человека, предполагает твердую, спокойную и уверенную, авторитетную позицию вненаходимости герою. Чем достигается эта авторитетность и твердость позиции типизирующего автора? Его глубокою, внутреннею непричастностью изображаемому миру, тем, что этот мир как бы ценностно мертв для него: он с самого начала весь в бытии для автора, он только есть и ничего не значит, сплошь ясен и потому совершенно не авторитетен, ничего ценностно веского он не может противоставить автору, познавательно-этическая установка его героев совершенно неприемлема; и потому спокойствие, сила и уверенность автора аналогичны спокойствию и силе познающего субъекта, а герой — предмет эстетической активности (другой субъект) начинает приближаться к объекту познания. Конечно, этот предел не достигается в типе, и потому тип остается художественной формой; ибо все же активность автора направлена на человека, как человека, а следовательно, событие остается эстетическим. Момент типологического обобщения, конечно, резко трансгредиентен, менее всего возможно типизировать себя самого; типичность, отнесенная к себе самому, воспринимается ценностно — как ругательство; в этом отношении типичность еще более трансгредиентна, чем судьба; я не только не могу ценностно воспринять свою типичность, но не могу допустить, чтобы мои поступки, действия, слова, направленные на целевые и предметные значимости (пусть ближайшие — блага), осуществляли бы только некоторый тип, были бы необходимо предопределены этой типичностью моею. Этот почти оскорбительный характер типической трансгредиентности делает приемлемой форму типа для сатирического задания,

которое вообще ищет резких и обидных трансгредиентных отложений в бытии целевой и изнутри осмысленной и претендующей на объективную значимость человеческой жизни. Но сатира предполагает большее упорство героя, с которым приходится еще бороться, чем это нужно для спокойного и уверенного типизирующего созерцания.

Помимо момента обобщения имеется еще момент интуитивно усматриваемой функциональной зависимости. Тип не только резко сплетен с окружающим его миром (предметным окружением), но изображается — как обусловленный им во всех своих моментах, тип — необходимый момент некоторого окружения (не целое, а только часть целого). Здесь познавательный момент вненаходимости может достичь большой силы, вплоть до обнаружения автором обусловливающих причинно поступки героя (его мысли, чувства и пр.) факторов: экономических, социальных, психологических и даже физиологических (художник — доктор, герой-человек — больное животное). Конечно, это крайности типологической обработки, но всюду тип изображается как неотделимый от определенного предметного единства (строя, быта, уклада и пр.) и необходимо обусловленный этим единством, рожденный им. Тип предполагает превосходство автора над героем и полную ценностную непричастность его миру героя, отсюда автор бывает совершенно критичен. Самостоятельность героя в типе значительно понижена, все проблемные моменты вынесены из контекста героя в контекст автора, развиваются по поводу героя и в связи с ним, а не в нем, и единство им придает автор, а не герой, носитель жизненного познавательно-этического единства, которое в типе понижено до чрезвычайности. Внесение в тип лирических моментов, конечно, совершенно не возможно. Такова форма типа с точки зрения взаимоотношения в ней героя и автора.

6. Житие[262]. На этой форме мы не можем останавливаться подробно, это выходит за пределы нашей темы. Житие совершается непосредственно в Божием мире. Каждый момент жития изображается как имеющий значимость именно в нем; жизнь святого — в Боге значительная жизнь.

Эта в Боге значительная жизнь должна облачиться в традиционные формы, пиетет автора не дает места индивидуальной инициативе, индивидуальному выбору выражения: здесь автор отказывается от себя, от своей индивидуально ответственной активности, отсюда: форма становится традиционной и условной (положительно условно то, что принципиально не адекватно предмету и, сознавая эту неадекватность, отказывается от нее; но

этот заведомый отказ от адекватности очень далек от юродства, ибо юродство индивидуально и ему присущ человекоборческий момент, форма жития традиционно условна, скреплена непререкаемым авторитетом и любовно принимает бытие выражения, хоть и не адекватного, а следовательно, и воспринимающего). Итак, единство трансгредиентных моментов святого не есть индивидуальное единство автора, активно использующего свою вненаходимость; это вненаходимость смиренная, отказывающаяся от инициативы — ибо и нет существенно трансгредиентных моментов для завершения, — и прибегающая к традиционно освященным формам[263]. Рассмотрение традиционных форм агиографии не входит, конечно, в нашу задачу; мы позволим себе здесь лишь одно общее замечание: агиография, как и иконопись, избегает ограничивающей и излишне конкретизирующей трансгредиентности, ибо эти моменты всегда понижают авторитетность: должно быть исключено все типическое для данной эпохи, данной национальности (например, национальная типичность Христа в иконописи), данного социального положения, данного возраста, все конкретное в облике, в жизни, детали и подробности ее, точные указания времени и места действия — все то, что усиливает определенность в бытии данной личности (и типическое, и характерное, и даже биографическая конкретность) и тем понижает ее авторитетность (житие святого как бы с самого начала протекает в вечности). Нужно отметить, что традиционность и условность трансгредиентных моментов завершения в высшей степени содействует понижению их ограничительного значения. Возможна и символическая традиция в трактовке жития. (Проблема изображения чуда и высочайшего религиозного события; здесь смиренный отказ от адекватности и индивидуальности и подчинение строгой традиции особенно важны). Там, где нужно изобразить и выразить значимое обретение последнего смысла, смирение до традиционной условности необходимо (романтики или обрывали произведение или кончали традиционными формами жития или мистерии). Итак, отказ от существенности своей позиции вненаходимости святому и смирение до чистой традиционности (в средние века — реализма) — характерны для автора жития (идея благообразия у Достоевского)[264]*.

Таковы формы смыслового целого героя. Конечно, они не совпадают с конкретными формами произведений; мы формулирова-

---

* Ритуальный характер жития (приписка автора).

ли их здесь, как отвлеченно идеальные моменты, пределы, к которым стремятся конкретные моменты произведения. Трудно найти чистую биографию, чистую лирику, чистый характер и чистый тип, обычно мы имеем соединение нескольких идеальных моментов, действие нескольких пределов, из которых преобладает то один, то другой (конечно, не между всеми формами возможно сращение). В этом смысле мы можем сказать, что событие взаимоотношений автора и героя внутри отдельного конкретного произведения часто имеет несколько актов: герой и автор борются между собой, то сближаются, то резко расходятся; но полнота завершения произведения предполагает резкое расхождение и победу автора.

VI ГЛАВА. ПРОБЛЕМА АВТОРА

В настоящей главе мы должны подвести некоторые резюмирующие итоги и затем точнее определить автора, как участника художественного события.

1. В самом начале нашего исследования мы убедились, что человек — организующий формально-содержательный центр художественного ви́дения, притом данный человек в его ценностной наличности в мире. Мир художественного ви́дения есть мир организованный, упорядоченный и завершенный помимо заданности и смысла вокруг данного человека, как его ценностное окружение: мы видим, как вокруг него становятся художественно значимыми предметные моменты и все отношения — пространственные, временные и смысловые. Эта ценностная ориентация и уплотнение мира вокруг человека создает его эстетическую реальность, отличную от реальности познавательной и этической (реальности поступка, нравственной реальности единого и единственного события бытия), но, конечно, не индифферентную к ним. Далее мы убедились в глубоком, принципиальном ценностном различии «я» и «другого», различии — носящем событийный характер: вне этого различения не возможен никакой ценностно весомый поступок. Я и другой суть основные ценностные категории, впервые делающие возможной какую бы то ни было действительную оценку, а момент оценки или, точнее, ценностная установка сознания имеет место не только в поступке в собственном смысле, но и в каждом переживании и даже ощущении простейшем: жить — значит занимать ценностную позицию в каждом моменте жизни, ценностно устанавливаться. Далее мы сделали феноменологическое описание ценностного соз-

нания себя самого и сознания мною другого в событии бытия (событие бытия есть понятие феноменологическое, ибо живому сознанию бытие является — как событие, и — как в событии — оно действенно в нем ориентируется и живет)[265] и убедились, что только другой — как таковой — может быть ценностным центром художественного видения, а следовательно, и героем произведения, только он может быть существенно оформлен и завершен, ибо все моменты ценностного завершения — пространственного, временного и смыслового — ценностно трансгредиентны активному самосознанию, не лежат на линии ценностного отношения к себе самому: я — оставаясь для себя самим собою — не могу быть активным в эстетически значимом и уплотненном пространстве и времени, в них меня ценностно нет для себя самого, я не созидаюсь, не оформляюсь и не определяюсь в них; в мире моего ценностного самосознания нет эстетически значимой ценности моего тела и моей души и их органического художественного единства в цельном человеке, они не построяются в моем кругозоре моею собственною активностью, а следовательно, мой кругозор не может успокоенно замкнуться и обстать меня — как мое ценностное окружение; меня нет еще в моем ценностном мире — как успокоенной и себе-равной положительной данности. Ценностное отношение к себе самому эстетически совершенно не продуктивно, я для себя эстетически не реален. Я могу быть только носителем задания художественного оформления и завершения, но не его предметом — героем. Эстетическое вйдение находит свое выражение в искусстве[266], в частности в словесном художественном творчестве, здесь присоединяется строгая изоляция, возможности которой были заложены уже в видении, что нами было показано, и определенное формальное ограниченное задание, выполняемое с помощью определенного материала, в данном случае словесного[267]. Основное художественное задание[268] осуществляется на материале слова (которое становится художественным, поскольку управляется этим заданием) в определенных формах словесного произведения и определенными приемами, обусловленными не только основным художественным заданием, но и природою данного материала — слова, который приходится приспособлять для художественных целей (здесь вступает в свои права специальная эстетика, учитывающая особенности материала данного искусства). (Так совершается переход от эстетического вйдения к искусству). Специальная эстетика[269] не должна, конечно, отрываться от основного художественного задания, от основного творческого отношения автора к ге-

рою, которое и определяет собою во всем существенном художественное задание. Мы видели, что я сам — как определенность — могу стать субъектом (а не героем) только одного типа высказывания — самоотчета-исповеди, где организующей силой является ценностное отношение к себе самому и которое поэтому совершенно внеэстетично.

Во всех эстетических формах организующей силой является ценностная категория другого, отношение к другому, обогащенное ценностным избытком ви́дения для трансгредиентного завершения. Автор становится близким герою лишь там, где чистоты ценностного самосознания нет, где оно одержимо сознанием другого, ценностно осознает себя в авторитетном другом (в любви и интересе его), и где избыток (совокупность трансгредиентных моментов) сведен к minimum'у и не носит принципиального и напряженного характера. Здесь художественное событие осуществляется между двумя душами (почти в пределах одного возможного ценностного сознания), а не между духом и душою.

Всем этим определяется художественное произведение не как объект, предмет познания чисто теоретического, лишенный событийной значимости, ценностного веса, но — как живое художественное событие — значимый момент единого и единственного события бытия — и именно как такое оно и должно быть понято и познано, в самых принципах своей ценностной жизни, в его живых участниках, а не предварительно умерщвленное и низведенное до голой эмпирической наличности словесного целого (событийно и значимо не отношение автора к материалу, а отношение автора к герою). Этим определяется и позиция автора — носителя акта художественного ви́дения и творчества в событии бытия, где только и может быть, вообще говоря, весомо какое бы то ни было творчество, серьезно, значительно и ответственно. Автор занимает ответственную позицию в событии бытия, имеет дело с моментами этого события, а потому и произведение его есть тоже момент события.

Герой, автор-зритель — вот основные живые моменты — участники события произведения, только они одни могут быть ответственными, и только они одни могут придать ему событийное единство и существенно приобщить единому и единственному событию бытия. Героя и его формы мы достаточно определили: его ценностную другость, его тело, его душу, его цельность. Здесь необходимо точнее остановиться на авторе.

В эстетический объект входят все ценности мира, но с определенным эстетическим коэффициентом, позиция автора и его ху-

дожественное задание должны быть поняты в мире, в связи со всеми этими ценностями. Завершаются не слова, не материал, а всесторонне пережитый состав бытия, художественное задание устрояет конкретный мир: пространственный с его ценностным центром — живым телом, временной с его центром — душою и наконец смысловой — в их конкретном взаимопроникающем единстве.

Эстетически творческое отношение к герою и его миру есть отношение к нему — как к имеющему умереть (moriturus)[270], противоставление его смысловому напряжению спасительного завершения; для этого ясно нужно видеть в человеке и его мире именно то, что сам он в себе принципиально не видит, оставаясь в себе самом и всерьез переживая свою жизнь, умение подойти к нему не с точки зрения жизни, а иной — внежизненно активной. Художник и есть — умеющий быть внежизненно активным, не только изнутри причастный жизни (практической, социальной, политической, нравственной, религиозной) и изнутри ее понимающий, но и любящий ее извне — там, где ее нет для себя самой, где она обращена вовне себя и нуждается во вненаходящейся и внесмысловой активности. Божественность художника — в его приобщенности вненаходимости высшей. Но эта вненаходимость событию жизни других людей и миру этой жизни есть, конечно, особый и оправданный вид причастности событию бытия. Найти существенный подход к жизни извне — вот задача художника. Этим художник и искусство вообще создают совершенно новое вйдение мира, образ мира, реальность смертной плоти мира, которую ни одна из других культурно-творческих активностей не знает. И эта внешняя (и внутренне-внешняя) определенность мира, находящая свое высшее выражение и закрепление в искусстве, сопровождает всегда наше эмоциональное мышление о мире и о жизни. Эстетическая деятельность собирает рассеянный в смысле мир и сгущает его в законченный и самодовлеющий образ, находит для преходящего в мире (для его настоящего, прошлого, наличности его) эмоциональный эквивалент, оживляющий и оберегающий его, находит ценностную позицию, с которой преходящее мира обретает ценностный событийный вес, получает значимость и устойчивую определенность. Эстетический акт рождает бытие в новом ценностном плане мира, родится новый человек и новый ценностный контекст — план мышления о человеческом мире.

Автор должен находиться на границе создаваемого им мира, как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость. Позицию автора по отношению к

изображаемому миру мы всегда можем определить по тому, как изображена наружность, дает ли он цельный трансгредиентный образ ее, насколько живы, существенны и упорны границы, насколько тесно герой вплетен в окружающий мир, насколько полно, искренне и эмоционально напряженно разрешение и завершение, насколько спокойно и пластично действие, насколько живы души героев (или это только дурные потуги духа своими силами обратить себя в душу). Только при соблюдении всех этих условий эстетический мир устойчив и довлеет себе, совпадает с самим собою в нашем активном художественном видении его.

2. Содержание, форма, материал[271]. Автор направлен на содержание (жизненную, т. е. познавательно-этическую напряженность героя), его он формирует и завершает, используя для этого определенный материал, в нашем случае — словесный, подчиняя этот материал своему художественному заданию, т. е. заданию завершить данное познавательно-этическое напряжение. Исходя из этого, можно различать в художественном произведении или, точнее, в данном художественном задании три момента: содержание, материал, форма. Форма не может быть понята независимо от содержания, но не может быть независима и от природы материала и обусловленных ею приемов. Форма обусловлена данным содержанием, с одной, и особенностью материала и способами его обработки — с другой стороны. Чисто материальное художественное задание — технический эксперимент. Художественный прием не может быть только приемом обработки словесного материала (лингвистической данности слов), он должен быть прежде всего приемом обработки определенного содержания, но при этом — с помощью определенного материала. Наивно было бы представлять себе, что художнику нужен один только язык и знание приемов обращения с ним, а этот язык он получает именно как язык — не больше, т. е. от лингвиста (ибо только лингвист имеет дело с языком, как с языком); и этот язык и вдохновляет художника, и он выполняет на нем все возможные задания, не выходя за пределы его — как языка только, как-то: задание семасиологическое, фонетическое, синтаксическое и пр. Действительно, язык обрабатывает художник, но не как язык, как язык он его преодолевает, ибо он не должен восприниматься — как язык в его лингвистической определенности[272] (морфологической, синтаксической, лексикологической и пр.), и лишь постольку он становится средством художественного выражения. (Слово должно перестать ощущаться как слово). Поэт творит не в мире языка, языком он лишь пользуется. По отноше-

16 Зак. 236

нию к материалу задание художника, обусловленное основным художественным заданием, можно выразить как преодоление материала[273]. Однако это преодоление носит положительный характер и вовсе не стремится к иллюзии. В материале преодолевается возможное внеэстетическое определение его: мрамор должен перестать упорствовать как мрамор, т. е. как определенное физическое явление, он должен выражать пластически формы тела, однако отнюдь не создавая иллюзии тела, все физическое в материале преодолевается именно как физическое. Должны ли мы ощущать слова в художественном произведении именно как слова, т. е. в их лингвистической определенности, должны ли мы ощущать морфологическую форму как морфологическую именно, синтаксическую как синтаксическую, семантический ряд как семантический? Есть ли целое художественного произведения в существенном — словесное целое? Конечно, оно должно быть изучено и как словесное целое, и это дело лингвиста, но это словесное целое, воспринимаемое как словесное, тем самым не есть художественное. Но преодоление языка, как преодоление физического материала, носит совершенно имманентный характер, он преодолевается не через отрицание, а через имманентное усовершенствование в определенном, нужном направлении[274]. (Язык сам по себе ценностно индифферентен, он всегда слуга и никогда не является целью, он служит познанию, искусству, практической коммуникации и пр.). Наивность людей, впервые изучивших науку, полагать, что и мир творчества состоит из научно-абстрактных элементов: оказывается, что мы все время говорим прозой, не подозревая этого. Наивный позитивизм полагает, что мы имеем дело в мире, т. е. в событии мира, ведь в нем мы живем и поступаем и творим, с материей, с психикой, с математическим числом, что они имеют отношение к смыслу и цели нашего поступка и могут объяснить наш поступок, наше творчество именно как поступок, как творчество (пример с Сократом у Платона)[275]. Между тем эти понятия объясняют лишь материал мира, технический аппарат события мира. Этот материал мира имманентно преодолевается поступком и творчеством. Этот наивный позитивизм переплеснулся ныне и в гуманитарные науки (наивное понимание научности). Но нужно понять не технический аппарат, а имманентную логику творчества, и прежде всего нужно понять ценностно-смысловую структуру, в которой протекает и осознает себя ценностно творчество, понять контекст, в котором осмысливается творческий акт. Творческое сознание автора-художника никогда не совпадает с языковым

сознанием[276], языковое сознание только момент, материал, сплошь управляемый чисто художественным заданием. То, что я представлял себе — как дорогу, как путь в мире, оказывается лишь семантическим рядом (конечно, и он имеет место, но какое?). Семантическим рядом он является вне художественного задания, вне художественного произведения, или семасиология не есть отдел языкознания и не может им быть при любом понимании этой науки (лишь бы она была наукой о языке). Составить семантический словарь по отделам — отнюдь еще не значит подойти к художественному творчеству. Основная задача — прежде всего определить художественное задание и его действительный контекст, т. е. тот ценностный мир, где оно ставится и осуществляется. Из чего состоит мир, в котором мы живем, поступаем, творим? Из материи и психики? Из чего состоит художественное произведение? Из слов, предложений, глав, может быть, страниц, бумаги? В активном творящем ценностном контексте художника все эти моменты <занимают> отнюдь не первое, а второе место, не они ценностно определяют его, а определяются им. Этим не оспаривается право исследовать эти моменты, но этим исследованиям указывается лишь место, им подобающее в действительном понимании творчества как творчества.

Итак, творческое сознание автора не есть языковое сознание в самом широком смысле этого слова, оно лишь пассивный момент творчества — имманентно преодолеваемый материал.

3. *Подмена ценностного контекста автора литературно-материальным контекстом*[277].

Итак, мы установили, что отношение художника к слову — *как к слову* — есть вторичный производный момент, обусловленный его первичным отношением к содержанию, т. е. к непосредственной данности жизни и мира жизни, познавательно-этического напряжения ее. Можно сказать, что художник с помощью слова обрабатывает мир, для чего слово должно имманентно преодолеваться, как слово, стать выражением мира других и выражением отношения к этому миру автора. Собственно словесный стиль (отношение автора к языку и обусловленные им способы оперирования с языком) есть отражение на данной природе материала его художественного стиля (отношения к жизни и миру жизни и обусловленного этим отношением способа обработки человека и его мира); художественный стиль работает не словами, а моментами мира, ценностями мира и жизни, — его можно определить как совокупность приемов формирования и заверше-

ния человека и его мира, и этот стиль определяет собою и отношение к материалу, слову, природу которого, конечно, нужно знать, чтобы понять это отношение. Художник относится непосредственно к предмету как моменту события мира — и это определяет затем (здесь, конечно, не хронологический порядок, а ценностная иерархия) его отношение к предметному значению слова — как момента чисто словесного контекста, определяет использование фонетического момента (звукового образа), эмоционального (самая эмоция — ценностно относится к предмету, направлена на предмет, а не на слово, хотя предмет может быть и не дан помимо слова), живописного и пр.

Подмена содержания материалом[278] (или только тенденция к такой подмене) уничтожает художественное задание, сводя его к вторичному и сплошь обусловленному моменту — отношению к слову (при этом, конечно, всегда привносится и первичный момент отношения к миру в некритической форме, без этого привнесения и сказать было бы нечего).

Но возможна подмена действительного ценностного контекста автора не словесным, языковым (лингвистически понятым), а литературным, т. е. художественно-словесным, т. е. языком, уже обработанным в целях какого-то первичного художественного задания (конечно, приходится допустить где-то в абсолютном прошлом первичный творческий акт, протекавший уже не в литературном контексте, которого ведь еще не было). Согласно этой концепции творческий акт автора совершается сплошь в чисто литературном ценностном контексте, ни в чем не выходя за его пределы и сплошь во всех моментах только им осмысливаясь, здесь он ценностно рождается, здесь он и завершается, здесь он и умирает. Автор находит литературный язык, литературные формы — мир литературы и ничего больше, — здесь рождается его вдохновение, его творческий порыв — создать новые комбинации форм в этом литературном мире, не выходя за его пределы. Действительно, бывают произведения, замысленные, выношенные и рожденные в чисто литературном мире, но эти произведения очень редко обсуждаются, ввиду их совершенного художественного ничтожества (впрочем, категорично я не решился бы утверждать, что такие произведения возможны).

Автор преодолевает в своем творчестве чисто литературное сопротивление чисто литературных старых форм, навыков и традиций (что, бесспорно, имеет место), нигде не встречаясь с сопротивлением иного рода (познавательно-этическим сопротивлением героя и его мира), причем его целью является создание новой ли-

тературной комбинации из чисто литературных же элементов, причем и читатель должен «ощущать» творческий акт автора только на фоне обычной литературной манеры, т. е. тоже ни в чем не выходя за пределы ценностно-смыслового контекста материально понятой литературы. Действительно творческий ценностно-смысловой контекст автора, осмысливающий его произведение, отнюдь не совпадает с чисто литературным контекстом, да еще материально понятым; этот последний со своими ценностями входит, конечно, в первый, но он отнюдь не является здесь определяющим, но определяемым; творческому акту приходится определять себя активно и в материально-литературном контексте, занимать и в нем ценностную позицию, и, бесспорно, существенную, но эта позиция определяется более основной позицией автора в событии бытия, в ценностях мира; по отношению к герою и его миру (миру жизни) ценностно устанавливается автор прежде всего, и эта его художественная установка определяет и его материально-литературную позицию; можно сказать: формы художественного вйдения и завершения мира определяют внешнелитературные приемы, а не наоборот, архитектоника художественного мира определяет композицию произведения (порядок, распределение и завершение, сцепление словесных масс), а не наоборот. Приходится бороться со старыми или не старыми литературными формами, пользоваться ими и комбинировать их, преодолевать их сопротивление или находить в них опору, но в основе этого движения лежит самая существенная, определяющая, первичная художественная борьба с познавательно-этическою направленностью жизни и ее значимым жизненным упорством, здесь точка высшего напряжения творческого акта, для которого все остальное только средство, каждый художник в своем творчестве, если оно значительно и серьезно, является первым художником, т. е. непосредственно сталкивается и борется с сырой познавательно-этической жизненной стихией, хаосом (стихией и хаосом с точки зрения эстетической), и только это столкновение высекает чисто художественную искру. Каждому художнику в каждом его произведении каждый раз снова и снова приходится завоевывать художественно <1 нрзб.>, снова и снова существенно оправдывать самую эстетическую точку зрения, как таковую. Автор непосредственно сходится с героем и его миром и только в непосредственном ценностном отношении к нему определяет свою позицию — как художественную, и только в этом ценностном отношении к герою обретают впервые свою значимость, свой смысл и ценностный вес (оказываются нужными и важными со-

бытийно) формальные литературные приемы, событийное движение вносится и в материальную — литературную сферу. (Журнальный контекст, журнальная борьба, журнальная жизнь и журнальная теория).

Ни одно сплетение конкретных материально-литературных (формальных) приемов (и тем паче лингвистических, языковых элементов, как-то: слов, предложений, символов, семантических рядов и пр. пр.) не может быть понято с точки зрения одной узко-эстетической, литературной закономерности (которая носит всегда отраженный, вторичный, производный характер), как стиль и композиция (кроме намеренного художественного эксперимента), т. е. не может быть понято только из одного автора и его чисто эстетической энергии (это распространяется и на лирику и на музыку), но необходимо учитывать и смысловой ряд, смысловую, познавательно-этическую самозаконность жизни героя, смысловую закономерность его поступающего сознания, ибо все эстетически значимое объемлет не пустоту, но упорствующую самозаконную (не объяснимую эстетически) смысловую направленность поступающей жизни. Произведение не распадается на ряд чисто эстетических, композиционных моментов (еще менее лингвистических: слов-символов с эмоциональным ореолом и связанных по законам словесно-символических ассоциаций)[279], связанных по законам чисто эстетическим, композиционным; нет, художественное целое представляет из себя преодоление, притом существенное, некоторого необходимого смыслового целого (целого возможной жизненно-значимой жизни). В художественном целом две власти и два созданных этими властями правопорядка, взаимообусловливающих друг друга, каждый момент определяется в двух ценностных системах; и в каждом моменте обе эти системы находятся в существенном, напряженном ценностном взаимоотношении, это — пара сил, создающих ценностный событийный вес каждого момента и всего целого.

Художник никогда не начинает с самого начала именно как художник, т. е. с самого начала не может иметь дело только с одними эстетическими элементами. Две закономерности управляют художественным произведением: закономерность героя и закономерность автора, содержательная и формальная закономерность. Там, где художник с самого начала имеет дело с эстетическими величинами, получается сделанное, пустое произведение, ничего не преодолевающее и, в сущности, ничего не создающее ценностно весомого. Героя нельзя создать с начала и до конца из чисто эстетических элементов, нельзя «сделать» героя, он не будет жи-

вым, не будет «ощущаться» и его чисто эстетическая значимость[280]. Автор не может выдумать героя, лишенного всякой самостоятельности по отношению к творческому акту автора, утверждающему и оформляющему его. Автор-художник преднаходит героя данным независимо от его чисто художественного акта, он не может породить из себя героя, такой был бы не убедителен. Конечно, мы имеем в виду возможного героя, т. е. еще не ставшего героем, еще не оформленного эстетически — ибо герой произведения уже облечен в художественно значимую форму, — т. е. данность человека-другого, она-то преднаходится автором — как художником*, и только по отношению к ней получает ценностный вес эстетическое завершение. Художественный акт встречает некоторую упорствующую (упругую, непроницаемую) реальность, с которой он не может не считаться и которую он не может растворить в себе сплошь. Эта внеэстетическая реальность героя и войдет оформленная в его произведение. Эта реальность героя — другого сознания — и есть предмет художественного ви́дения, придающий эстетическую объективность этому видению. Конечно, это не естественнонаучная реальность (действительность и возможность, все равно физическая или психическая), которой противостоит свободная творческая фантазия автора, но внутренняя реальность ценностно-смысловой направленности жизни; в этом отношении мы требуем от автора ценностного правдоподобия, ценностно событийной весомости его образов, не познавательной и не эмпирически-практической, а событийной реальности (не физически, а событийно возможное движение): это может быть событием жизни в смысле ценностной весомости, хотя это совершенно невозможно и неправдоподобно физически и психологически (понимая психологию по методу — как ветвь естественных наук) — так измеряется художественное правдоподобие, объективность, т. е. верность предмету — познавательно-этической жизненной направленности человека, правдоподобие сюжета, характера, положения, лирического мотива и пр.[281] Мы должны почувствовать в произведении живое сопротивление событийной реальности бытия, где этого сопротивления нет, где нет выхода в ценностное событие мира, там произведение выдумано и художественно совершенно не убедительно. Конечно, объек-

* Мы не имеем в виду, конечно, эмпирической преднаходимости героя в таком-то месте, в такое-то время.

тивных общезначимых критериев для распознания эстетической объективности не может быть, этому присуща только интуитивная убедительность. За трансгредиентными моментами художественной формы и завершения мы должны живо чувствовать то возможное человеческое сознание, которому эти моменты трансгредиентны, которое они милуют и завершают; кроме нашего творческого или со-творческого сознания мы должны живо чувствовать другое сознание, на которое направлена наша творческая активность — как на другое именно, чувствовать это — значит чувствовать форму, ее спасительность, ее ценностный вес — красоту. (Я сказал: чувствовать, а чувствуя, можно и не осознавать теоретически, познавательно отчетливо). Отнести форму к себе самому нельзя, относя ее к себе, мы становимся другим для себя, т. е. перестаем быть самим собою, жить из себя, мы становимся одержимыми, мы уже не одни здесь; впрочем, такое отнесение (не точно, конечно) во всех областях искусства, за исключением некоторых видов лирики и музыки, разрушает значительность и ценностный вес формы; углубить и расширить при этом художественное созерцание нельзя: сейчас же вскрывается фальшь, а восприятие становится пассивным и надломленным. В художественном событии двое участников: один пассивно-реален, другой активен (автор-созерцатель), выход одного из участников разрушает художественное событие, нам остается только дурная иллюзия художественного события — фальшь (художественный обман себя самого), художественное событие не реально, не свершилось воистину. Художественная объективность — художественная доброта[282], доброта не может быть беспредметной, иметь вес в пустоте, ей должен ценностно противостоять другой. Некоторые виды искусства называют беспредметными (орнамент, арабески, музыка), это правильно в том смысле, что здесь нет определенного предметного содержания, дифференцированного и ограниченного, но предмет в нашем смысле, придающий художественную объективность, здесь есть, конечно. Упорство возможного чисто жизненного изнутри себя незавершимого сознания мы чувствуем в музыке, и лишь постольку мы воспринимаем ее силу, ее ценностный вес и каждый новый шаг ее воспринимаем как победу и одоление; чувствуя эту возможную изнутри себя незавершимую, но смертную познавательно-этическую напряженность (покаянную и просительную бесконечность, возможность вечной, принципиальной и правой неуспокоенности), мы чувствуем и великую событийную привилегию — быть другим, находиться вне дру-

гого возможного сознания, свою дарующую, разрешающую и завершающую возможность, свою осуществляемую эстетически формальную силу, *мы творим музыкальную форму не в пустоте ценностной и не среди других музыкальных же форм (музыку среди музыки)*, но в *событии* жизни, и только это делает ее *серьезной*, событийно значимой, весомой. (Арабеска чистого <?> стиля, за стилем мы всегда ощущаем возможную душу). Итак, в беспредметном искусстве[283] есть содержание, т. е. упорствующая событийная напряженность возможной жизни, но она предметно не дифференцирована и не определена*.

Итак, в одном мире форм форма не значима. Ценностный контекст, в котором осуществляется литературное произведение и в котором оно осмысливается, не есть только литературный контекст. Художественное произведение должно нащупывать ценностную реальность, событийную реальность героя. (Таким же техническим, не событийным моментом является и психология)[284].

4. *Традиция и стиль*[285]. *Единство* приемов оформления и завершения героя и его мира и обусловленных ими приемов обработки и приспособления (имманентного преодоления) материала мы называем *стилем*. В каком отношении находятся стиль и автор, как индивидуальность? Как относится стиль к содержанию, т. е. к завершаемому миру других? Какое значение имеет традиция в ценностном контексте автора-созерцателя?

Уверенное единство стиля (большой и сильный стиль)[286] возможно только там, где есть единство познавательно-этической напряженности жизни, бесспорность управляющей ею заданности — это первое условие, второе — бесспорность и уверенность позиции вненаходимости (в конечном счете, как увидим, религиозное доверие к тому, что жизнь не одинока, что она напряжена и движется из себя не в ценностной пустоте), прочное и неоспоримое место искусства в целом культуры. Случайная позиция вненаходимости не может быть уверена в себе: стиль не может быть случайным. Эти два условия тесно связаны между собой и взаимообусловливают друг друга. Большой стиль обнимает все области искусства, или его нет, ибо он есть стиль прежде всего самого вúдения мира и уже затем обработки материала. Ясно, что стиль исключает новизну в творчестве содержания, опираясь на устой-

---

* Ценностное упокоение во вненаходящейся активности (приписка автора).

чивое единство познавательно-этического ценностного контекста жизни (так, классицизм, который не стремится создать новых познавательно-этических ценностей, нового чисто жизненного напряжения, все силы влагает в момент эстетического завершения и в имманентное углубление традиционной направленности жизни. Новизна содержания в романтизме, его современность в реализме)[287]. Напряженность и новизна творчества содержания в большинстве случаев есть уже признак кризиса эстетического творчества. Кризис автора[288]: пересмотр самого места искусства в целом культуры, в событии бытия: всякое традиционное место представляется неоправданным: художник есть нечто определенное — нельзя быть художником, нельзя войти сплошь в эту ограниченную сферу; не превзойти других в искусстве, а превзойти само искусство; неприятие имманентных критериев данной области культуры, неприятие областей культуры в их определенности. Романтизм и его идея целостного творчества и целостного человека. Стремление действовать и творить непосредственно в едином событии бытия, как его единственный участник; неумение смириться до труженика, определить свое место в событии через других, поставить себя в ряд с ними.

Кризис авторства может пойти и в другом направлении. Расшатывается и представляется несущественной самая позиция вненаходимости, у автора оспаривается право быть вне жизни и завершать ее. Начинается разложение всех устойчивых трансгредиентных форм (прежде всего в прозе от Достоевского до Белого, для лирики кризис авторства всегда имеет меньшее значение — Анненский и пр.); жизнь становится понятной и событийно весомой только изнутри, только там, где я переживаю ее как я, в форме отношения к себе самому, в ценностных категориях моего я-для-себя: понять — значит вжиться в предмет, взглянуть на него его же собственными глазами, отказаться от существенности своей вненаходимости ему; все извне оплотняющие жизнь силы представляются не существенными и случайными, развивается глубокое недоверие ко всякой вненаходимости (связанная с этим в религии имманентизации Бога, психологизация и Бога и религии, непонимание Церкви, как учреждения внешнего, вообще переоценка всего изнутри-внутреннего). Жизнь стремится забиться вовнутрь себя, уйти в свою внутреннюю бесконечность, боится границ, стремится их разложить, ибо не верит в существенность и доброту извне формирующей силы; неприятие точки зрения извне. При этом, конечно, культура границ[289] — необходимое условие уверенного и глубокого стиля — становится не

возможной, с границами-то жизни именно и нечего делать, все творческие энергии уходят с границ, оставляя их на произвол судьбы. Эстетическая культура есть культура границ и потому предполагает теплую атмосферу глубокого доверия, обымающую жизнь. Уверенное и обоснованное создание и обработка границ внешних и внутренних человека и его ми́ра предполагает прочность и обеспеченность позиции вне его, позиции, на которой дух может длительно пребывать, владеть своими силами и свободно действовать, ясно, что это предполагает существенную ценностную уплотненность атмосферы; там, где ее нет, где позиция вненаходимости случайна и зыбка, где живое ценностное понимание сплошь имманентно изнутри переживаемой жизни (практически-эгоистической, социальной, моральной и пр.), где ценностный вес жизни действительно переживается лишь тогда, когда мы входим в нее (вживаемся), становимся на ее точку зрения, переживаем ее в категории я, — там не может быть ценностно длительного, творческого промедления на границах человека и жизни, там можно только передразнить человека и жизнь (отрицательно использовать трансгредиентные моменты). Отрицательное использование трансгредиентных моментов (избытка ви́дения, знания и оценки), имеющее место в сатире и комическом (конечно, не в юморе), в значительной степени обусловлено исключительной весомостью ценностно изнутри переживаемой жизни (нравственной, социальной и пр.) и понижением веса (или даже полным обесценением) ценностной вненаходимости, потерей всего, что обосновывало и укрепляло позицию вненаходимости, а следовательно, и внесмысловой внешности жизни; эта внесмысловая внешность становится бессмысленной, т. е. определяется отрицательно по отношению к возможному не-эстетически смыслу (в положительном завершении внесмысловая внешность становится эстетически ценной), становится разоблачающею силою. (Момент трансгредиентности в жизни устрояется традицией (внешность, наружность, манеры и пр., быт, этикет и пр.), падение традиции обнажает бессмысленность их, жизнь разбивает изнутри все формы). Использование категории безобразия[290]. В романтизме — оксюморное[291] построение образа: подчеркнутое противоречие между внутренним и внешним, социальным положением и сущностью, бесконечностью содержания и конечностью воплощения. Некуда деть внешность человека и жизни, нет обоснованной позиции для ее устроения. (Стиль — как единая и законченная картина внешности мира: сочетание внешнего человека, его костюма, его манеры с обстановкой, а искусство сделать моментом эстетизованного мира.

Мировоззрение устрояет поступки (причем все — изнутри может быть понято как поступок), придает единство смысловой поступающей направленности жизни, единство ответственности, единство прехождению себя, преодолению себя жизни; стиль придает единство трансгредиентной внешности мира, его отражению вовне, обращенности вовне, его границам (обработка и сочетание границ). Мировоззрение устрояет и объединяет кругозор человека, стиль устрояет и объединяет его окружение.) Более подробное рассмотрение отрицательного использования трансгредиентных моментов избытка (высмеивание бытием) в сатире и комическом, а также своеобразное положение юмора — выходит за пределы нашей работы.

Кризис авторства может пойти и в ином еще направлении: позиция вненаходимости может начать склоняться к этической, теряя свое чисто эстетическое своеобразие. Ослабевает интерес к чистой феноменальности, чистой наглядности жизни, к успокоенному завершению ее в настоящем и прошлом; не абсолютное, а ближайшее: социальное (и даже политическое) будущее, ближайший нравственно нудительный план будущего разлагает устойчивость границ человека и его мира. Вненаходимость становится болезненно-этической (униженные и оскорбленные — как таковые — становятся героями вйдения — уже не чисто художественного, конечно). Нет уверенной, спокойной, незыблемой и богатой позиции вненаходимости. Нет необходимого для этого внутреннего ценностного покоя (внутренне мудрого знания смертности и смягченной доверием безнадежности познавательно-этической напряженности). Мы имеем в виду не психологическое понятие покоя (психическое состояние), не просто фактически наличный покой, а обоснованный покой[292]; покой — как обоснованная ценностная установка сознания, являющаяся условием эстетического творчества; покой — как выражение доверия в событии бытия, ответственный, спокойный — покой. Необходимо сказать несколько слов об отличии вненаходимости эстетической от этической (нравственной, социальной, политической, жизненно-практической). Эстетическая вненаходимость и момент изоляции, вненаходимость бытию, отсюда бытие становится чистой феноменальностью; освобождение от будущего.

Внутренняя бесконечность прорывается и не находит успокоения; принципиальность жизни. Эстетизм, покрывающий пустоту, — вторая сторона кризиса. Потеря героя; игра чисто эстетическими элементами. Стилизация возможной существенной эстетической направленности. Индивидуальность творца вне стиля теря-

ет свою уверенность, воспринимается как безответственная. Ответственность индивидуального творчества возможна только в стиле, обоснованная и поддержанная традицией.

Кризис жизни, в противоположность кризису авторства, но часто ему сопутствующий, есть население жизни литературными героями, отпадение жизни от абсолютного будущего, превращение ее в трагедию без хора и без автора.

Таковы условия приобщенности автора событию бытия, силы и обоснованности его творческой позиции. Нельзя доказать своего alibi в событии бытия[293]. Там, где это alibi становится предпосылкой творчества и высказывания, не может быть ничего ответственного, серьезного и значительного. Специальная ответственность нужна (в автономной культурной области) — нельзя творить непосредственно в Божием мире[294]; но эта специализация ответственности может зиждиться только на глубоком доверии к высшей инстанции, благословляющей культуру, доверии к тому, что за мою маленькую ответственность отвечает другой — высший, что я действую не в ценностной пустоте. Вне этого доверия возможна только пустая претензия.

Действительный творческий поступок автора (да и вообще всякий поступок) всегда движется на границах (ценностных границах) эстетического мира, реальности данного (реальность данного — эстетическая реальность), на границе тела, на границе души, движется в духе; духа же еще нет; для него все предстоит еще, все же, что уже есть, для него — уже было.

Остается вкратце коснуться проблемы отношения зрителя к автору, которой мы уже касались и в предшествующих главах. Автор авторитетен и необходим для читателя, который относится к нему не как к лицу, не как к другому человеку, не как к герою, не как к определенности бытия, а как к принципу, которому нужно следовать (только биографическое рассмотрение автора превращает его в героя, в определенного в бытии человека, которого можно созерцать). Индивидуальность автора как творца есть творческая индивидуальность особого не эстетического порядка, это активная индивидуальность вйдения и оформления, а не видимая и не оформленная индивидуальность. Собственно индивидуальностью автор становится лишь там, где мы относим к нему оформленный и созданный им индивидуальный мир героев, или где он частично объективирован, как рассказчик. Автор не может и не должен определиться для нас как лицо, ибо мы в нем, мы вживаемся в его активное вйдение, и лишь по окончании художественного созерцания, т. е. когда автор перестает активно руководить

[illegible] и его міръ. Его [illegible]

[illegible] въ самомъ началѣ.

VII [illegible]

нашим вйдением, мы объективируем нашу пережитую под его руководством активность (наша активность есть его активность) в некое лицо, в индивидуальный лик автора, который мы часто охотно помещаем в созданный им мир героев. Но этот объективированный автор, переставший быть принципом видения и ставший предметом вйдения, отличен от автора — героя биографии (формы научно достаточно беспринципной). Попытка объяснить из индивидуальности его лица определенность его творчества, объяснить активность творческую из бытия: в какой мере это возможно. Этим определяется положение и метод биографии, как научной формы. Автор должен быть прежде всего понят из события произведения, как участник его, как авторитетный руководитель в нем читателя. Понять автора в историческом мире его эпохи, его место в социальном коллективе, его классовое положение. Здесь мы выходим за пределы анализа события произведения и вступаем в область истории; чисто историческое рассмотрение не может не учитывать всех этих моментов. Методология истории литературы выходит за пределы нашей работы. Внутри произведения для читателя автор — совокупность творческих принципов, долженствующих быть осуществленными, единство трансгредиентных моментов вйдения, активно относимых к герою и его миру. Его индивидуация, как человека, есть уже вторичный творческий акт читателя, критика, историка, независимый от автора — как активного принципа вйдения, акт — делающий его самого пассивным.

VII гл. ПРОБЛЕМА АВТОРА И ГЕРОЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

М. М. Бахтин.

К вопросам методологии эстетики словесного творчества.

I

Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве.

1924

К ВОПРОСАМ МЕТОДОЛОГИИ ЭСТЕТИКИ СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА

Настоящая работа является попыткой методологического анализа основных понятий и проблем поэтики на основе общей систематической эстетики.

Исходным пунктом нашего исследования послужили некоторые современные русские работы по поэтике, основные положения которых мы подвергаем критическому рассмотрению в первых главах; однако направлений и отдельных работ в их целом и в их исторической определенности мы здесь не касаемся и не даем их оценки: на первый план выступает для нас лишь чисто систематическая ценность основных понятий и положений. Не входят в нашу задачу и какие бы то ни было обзоры работ по поэтике исторического или осведомительного характера: в исследованиях, ставящих себе чисто систематические цели, где значимыми величинами могут быть только теоретические положения и доказательства, они не всегда уместны. Мы освободили также нашу работу от излишнего балласта цитат и ссылок, вообще не имеющих прямого методологического значения в исследованиях не-исторических, а в сжатой работе систематического характера совершенно излишних: они не нужны компетентному читателю и бесполезны для некомпетентного.

Работа распадается на две части: I — посвящена уяснению значения основных моментов словесного художественного творчества — формы, содержания и материала и предварительному различению художественного произведения и эстетического объекта, а в связи с этим — техники и собственно эстетического момента творчества; вторая часть посвящена изучению эстетического объекта в поэзии в его отличии от внешнего произведения как организованного лингвистического материала и в его необходимой связи с ним.

I

ПРОБЛЕМА ФОРМЫ, СОДЕРЖАНИЯ И МАТЕРИАЛА В СЛОВЕСНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ[1]

I. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И ОБЩАЯ ЭСТЕТИКА[2]

1. В настоящее время в России ведется в высшей степени серьезная и плодотворная работа в области искусствоведения. Русская научная литература обогатилась за последние годы ценными трудами по теории искусства, особенно в области поэтики. Можно даже прямо говорить о некотором расцвете искусствоведения в России, особенно по сравнению с предшествующим периодом, когда область искусства была главным прибежищем всякой научно безответственной, но претендующей на глубокомыслие болтовни: все те мысли и соображения, которые представлялись глубокими и жизненно плодотворными, но которые не могли быть включены ни в одну науку, т. е. вообще не могли найти себе места в объективном единстве познания, так называемые «блуждающие откровения», обычно высказывались и приводились во внешний случайный порядок по поводу искусства вообще или того или иного отдельного произведения. Эстетизованное полунаучное мышление, по недоразумению называвшее себя иногда философским, всегда льнуло к искусству, чувствуя свое кровное, хотя и не вполне законное, родство с ним.

Теперь положение вещей меняется: признание исключительных прав научного мышления и в области изучения искусства становится достоянием даже и широких кругов; можно почти говорить уже и о другой крайности — о моде на научность, о поверхностном наукообразии, о скороспелом и самоуверенном тоне научности там, где время настоящей науки еще не приспело, ибо стремление построить науку во что бы то ни стало и как можно скорее часто приводит к крайнему понижению уровня проблематики, к обеднению предмета, подлежащего изучению, и даже к подмене этого предмета — в нашем случае — художественного творчества — чем-то совсем другим. Как мы увидим далее, этого не всегда умела избежать и молодая русская поэтика. Построить науку о той или иной области *культурного творчества*, сохранив всю *сложность, полноту* и *своеобразие* предмета, — дело в высшей степени трудное.

Несмотря на бесспорную продуктивность и значительность вышедших за последние годы русских трудов по поэтике, занятая большинством этих работ общая научная позиция не может быть признана вполне верной и удовлетворительной, причем это касается в особенности работ представителей так называемого формального или морфологического метода[3], но распространяется также и на некоторые исследования, не принимающие этого метода вполне, но имеющие некоторые общие с ним предпосылки: таковы замечательные работы проф. В. М. Жирмунского[4].

Неудовлетворительность научной позиции этих работ по поэтике в конечном счете обусловлена неправильным или в лучшем случае методически неопределенным отношением построяемой ими поэтики к общей систематико-философской эстетике[5]. Это — общий грех искусствоведения во всех его областях, совершенный в самой колыбели этой науки, — отрицательное отношение к общей эстетике, принципиальный отказ от ее руководительства. Науку об искусстве (Kunstwissenschaft) часто и определяют через противопоставление ее заведомо не научной философской эстетике. Построить систему научных суждений об отдельном искусстве — в данном случае — о словесном — независимо от вопросов о сущности искусства вообще — такова тенденция и современных работ по поэтике[6].

Если под вопросом о сущности искусства понимают метафизику искусства, то, действительно, приходится соглашаться с тем, что научность возможна только там, где исследование ведется независимо от подобных вопросов. Но с метафизикой теперь, к счастью, вообще не приходится уже серьезно полемизировать, и независимость, на которую претендует поэтика, получает совсем другой, более печальный для нее смысл, который можно определить как претензию построить науку об отдельном искусстве независимо от познания и систематического определения своеобразия эстетического в единстве человеческой культуры.

Подобная претензия по существу вообще невыполнима: без систематического понятия эстетического, как в его отличии от познавательного и этического[7], так и в его связи с ними в единстве культуры, нельзя даже выделить предмет, подлежащий изучению поэтики — художественное произведение в слове, — из массы словесных произведений другого рода, и это систематическое понятие, конечно, вносится каждый раз исследователем, но совершенно не критически.

Иной раз уверяют, что это понятие можно найти в предмете изучения непосредственно, что изучающему теорию литературы совершенно не нужно обращаться к систематической философии за понятием эстетического, что он найдет его в литературе самой.

Действительно, эстетическое как-то дано в самом художественном произведении — философ его не выдумывает, — но научно понять его своеобразие, его отношение к этическому и познавательному, его место в целом человеческой культуры и, наконец, границы его применения может только систематическая философия с ее методами. Понятие эстетического нельзя извлечь интуитивным или эмпирическим путем из художественного произведения: оно будет наивно, субъективно и неустойчиво, для уверенного и точного самоопределения ему необходимо взаимоопределение с другими областями в единстве человеческой культуры.

Ни одна культурная ценность[8], ни одна творческая точка зрения не может и не должна остаться на ступени простой наличности, голой фактичности психологического или исторического порядка; только систематическое определение в смысловом единстве культуры преодолевает фактичность культурной ценности. Автономия искусства обосновывается и гарантируется его причастностью единству культуры, тем, что оно занимает в нем не только своеобразное, но и необходимое и незаместимое место; в противном случае эта автономия была бы просто произволом, с другой же стороны, можно было бы навязывать искусству какие угодно цели и назначения, чуждые его голо-фактической природе: ему нечего было бы возразить, ибо голую природу можно только эксплуатировать; факт и чисто фактическое своеобразие не имеют права голоса, чтобы его получить, им нужно стать смыслом[9]; но нельзя стать смыслом, не приобщившись единству, не приняв закон единства: изолированный смысл — contradictio in adjecto[10]. Преодолеть методологическую разноголосицу в области изучения искусства можно не путем создания нового метода, еще одного метода — участника в общей борьбе методов, только по-своему эксплуатирующего фактичность искусства, но лишь путем систематико-философского обоснования факта и своеобразия искусства в единстве человеческой культуры.

Поэтика, лишенная базы систематико-философской эстетики, становится зыбкой и случайной в самых основах своих. Поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного

творчества[11]. Это определение подчеркивает ее зависимость от общей эстетики.

2. Отсутствие систематико-философской общеэстетической ориентации, отсутствие постоянной методически продуманной оглядки на другие искусства, на единство искусства — как области единой человеческой культуры — приводит современную русскую поэтику* к чрезвычайному упрощению научной задачи, к поверхностности и неполноте охвата предмета, подлежащего изучению: исследование чувствует себя уверенным лишь там, где оно движется на самой периферии словесного художественного творчества, оно открещивается от всех проблем, выводящих искусство на большую дорогу единой человеческой культуры и не разрешимых вне широкой философской ориентации; поэтика прижимается вплотную к лингвистике, боясь отступить от нее дальше чем на один шаг (у большинства формалистов и у В. М. Жирмунского)[13], а иногда и прямо стремясь стать только отделом лингвистики (у В. Виноградова)[14].

Для поэтики, как и для всякой специальной эстетики, где кроме общеэстетических принципов приходится учитывать и природу материала, в данном случае — словесного, лингвистика как подсобная дисциплина, конечно, необходима; но здесь она начинает занимать совершенно не подобающее ей руководящее место, почти то самое, которое должна бы занять общая эстетика.

Отмеченное явление в высшей степени характерно для наук об искусствах, противопоставляющих себя эстетике: в большинстве случаев они неправильно оценивают значение материала в художественном творчестве, и эта переоценка материального момента обусловлена некоторыми принципиальными соображениями.

В свое время был провозглашен классический лозунг: нет искусства, есть только отдельные искусства[15]. Это положение фактически выдвигало примат материала в художественном творчестве, ибо материал и есть именно то, что разделяет искусства[16], и, если он выдвинется методически на первый план в созна-

---

* Среди русских работ по поэтике и методологии истории литературы последнего времени есть, конечно, и занявшие более правильную, с нашей точки зрения, методологическую позицию; особенного внимания заслуживает замечательная статья А. А. Смирнова «Пути и задачи науки о литературе» («Литературная мысль», II). Ко многим положениям и выводам этой статьи мы в дальнейшем вполне присоединяемся[12].

нии эстетика, изолирует отдельные искусства. Но чем обусловлен этот примат материала и правомерен ли он методически?

В своем стремлении строить научное суждение об искусстве независимо от общей философской эстетики искусствоведение находит материал как наиболее устойчивую базу для научного обсуждения: ведь ориентация на материале[17] создает соблазнительную близость к положительной эмпирической науке[18]. В самом деле: пространство, масса, цвет, звук — все это искусствовед (и художник) получает от соответствующих отделов математического естествознания, слово он получает от лингвистики. И вот на почве искусствоведения рождается тенденция — понять художественную форму, как форму данного материала, не больше, как комбинацию в пределах материала в его естественнонаучной и лингвистической определенности и закономерности; это дало бы возможность суждениям искусствоведения быть позитивно научными, в иных случаях прямо математически доказуемыми.

Этим путем искусствоведение приходит к созданию предпосылки общеэстетического характера, психологически и исторически совершенно понятной на основе нами сказанного, но едва ли правомерной и могущей быть доказанной систематически, предпосылки, которую мы, несколько развив сказанное выше, формулируем так: эстетическая деятельность направлена на материал, формирует только его: эстетически значимая форма есть форма материала — естественнонаучно или лингвистически понятого; утверждения художников, что их творчество ценностно направлено на мир, на действительность, имеет дело с людьми, с социальными отношениями, с этическими, религиозными и иными ценностями, — суть не более как метафоры, ибо на самом деле художнику предлежит только материал: физико-математическое пространство, масса, звук акустики, слово лингвистики; и он может занять художественную позицию только по отношению к данному, определенному материалу.

Эта предпосылка общеэстетического характера, молчаливо или высказанно лежащая в основе очень многих работ и целых направлений в области наук об отдельных искусствах, дает нам пра-

во говорить об особой общеэстетической концепции, ими некритически предполагаемой, которую мы назовем материальной эстетикой[19].

Материальная эстетика — как бы рабочая гипотеза направлений искусствоведения, претендующих быть независимыми от общей эстетики; опираются на нее и формалисты и В. М. Жирмунский: это и есть та предпосылка, которая их объединяет*.

Не лишнее отметить здесь, что так называемый формальный метод отнюдь не связан ни исторически, ни систематически с формальной эстетикой (Канта, Гербарта и др., в отличие от эстетики содержания — Шеллинга, Гегеля и др.)[21] и не лежит на ее пути; в плане общеэстетическом его должно определить как одну из разновидностей — нужно сказать, несколько упрощенную и примитивную — указанной нами материальной эстетики, история которой есть история Kunstwissenschaften[22] в их борьбе за независимость от систематической философии.

При оценке работ искусствоведения необходимо строго разграничивать эту общую концепцию материальной эстетики, совершенно неприемлемую, как мы это надеемся показать в дальнейшем, и те чисто конкретные частные утверждения, которые могут все же иметь научное значение, независимо от ложной общей концепции, правда, только в той области, где художественное творчество обусловлено природою данного материала** .

Можно сказать, что материальная эстетика — как рабочая гипотеза — безвредна и, при методически отчетливом осознании границ своего применения, может стать даже продуктивной при изучении лишь техники художественного творче-

---

* Эта предпосылка, формулированная нами со всею отчетливостью и резкостью, часто принимает более смягченные формы, характерною разновидностью которых является концепция В. М. Жирмунского, выдвигающая тематический момент[20]; однако и тема вводится им лишь как момент материала (значение слова), и в некоторых искусствах, материал которых лишен этого момента, тема отсутствует.

** В работах формалистов рядом с совершенно неправомерными утверждениями — главным образом — общего характера — встречается много научно ценных наблюдений. Таким работам, как «Рифма, ее теория и история» В. М. Жирмунского и «Русская метрика» Томашевского[23], высокая научная ценность принадлежит в полной мере. Изучение техники произведений словесного искусства вообще впервые началось на почве материальной эстетики как в западноевропейской, так и в русской эстетической литературе.

ства, и становится безусловно вредной и недопустимой там, где на ее основе пытаются понять и изучить художественное творчество в целом, в его эстетическом своеобразии и значении.

3. Материальная эстетика, не ограничивающаяся в своих претензиях только технической стороной художественного творчества, приводит к целому ряду принципиальных ошибок и непреодолимых для нее трудностей. Мы разберем важнейшие из них; причем во всем последующем мы будем рассматривать материальную эстетику уже независимо от наук об отдельных искусствах, а как самостоятельную общеэстетическую концепцию, чем она на самом деле и является; как та<ко>вая — она и должна подвергнуться обсуждению и критике: сможет ли она удовлетворить тем требованиям, которые совершенно обязательны по отношению ко всякой общеэстетической теории?

1) *Материальная эстетика не способна обосновать художественной формы.*

Основное положение материальной эстетики, касающееся формы, вызывает целый ряд сомнений и в общем представляется неубедительным.

Форма, понятая как форма материала только в его естественнонаучной — математической или лингвистической — определенности, становится каким-то чисто внешним, лишенным ценностного момента, упорядочением его. Остается совершенно не понятой *эмоционально-волевая напряженность формы*, присущий ей характер *выражения* какого-то ценностного отношения автора и созерцателя к чему-то помимо материала, ибо это выражаемое формой — ритмом, гармонией, симметрией и другими формальными моментами — эмоционально-волевое отношение носит слишком напряженный, слишком *активный характер*, чтобы его можно было истолковать как отношение к материалу.

Всякое чувство, лишенное осмысливающего его предмета, ниспадает до голо фактического психического состояния, изолированного и внекультурного; поэтому ни к чему не отнесенное чувство, выражаемое формой, становится просто состоянием психофизического организма, лишенным всякой, размыкающей круг голой душевной наличности, интенции; становится просто удовольствием, которое в конечном счете может быть объяснено и осмыслено только чисто *гедонистически* — таким, например, образом: материал в искусстве организуется формой так, чтобы стать возбудителем приятных ощущений и состояний психофизического

организма. К такому выводу далеко не всегда приходит, но последовательно должна прийти материальная эстетика[24].

Художественное произведение, понятое как организованный материал, как вещь[25], может иметь значение только как физический возбудитель физиологических и психических состояний, или же должно получить какое-либо утилитарное, практическое назначение.

Русский формальный метод со свойственной всякому примитивизму последовательностью и некоторой долей нигилистичности употребляет термины: «ощущать» форму, «сделать» художественное произведение и пр.[26]

Когда скульптор работает над мрамором, то он, бесспорно, обрабатывает и мрамор в его физической определенности, но не на него направлена ценностно художественная активность творца, и не к нему относится осуществляемая художником форма, хотя самое осуществление ни в один момент не обходится без мрамора, впрочем, не обходится и без резца, который уже ни в какой мере в художественный объект как его момент не входит; создаваемая скульптором форма есть эстетически значимая форма человека и его тела: интенция творчества и созерцания идет в этом направлении; отношение же художника и созерцателя к мрамору как к определенному физическому телу носит вторичный, производный характер, управляемый каким-то первичным отношением к предметным ценностям, в данном случае — к ценности телесного человека.

Конечно, едва ли кто-нибудь серьезно станет проводить принципы материальной эстетики столь последовательно в применении к мрамору, как в нашем примере (да и, действительно, мрамор — как материал — имеет более специфическое, более узкое значение, чем обычно придают термину «материал» в материальной эстетике); но в принципе дело обстоит не иначе, когда вместо мрамора имеется в виду звук акустики или слово лингвистики; просто положение становится несколько более сложным и не столь очевидно нелепым с первого же взгляда, особенно, конечно, когда материалом является слово — предмет гуманитарной дисциплины — лингвистики.

Обычные метафорические выражения: художественная форма кого-то воспевает, кого-то или что-то украшает, преображает, оправдывает, утверждает и т. п., имеют все же некоторую долю научной правоты — и именно в том, что художественно значимая форма, действительно, к чему-то относится, на что-то ценностно направлена помимо материала, к которому она прикрепле-

на и с которым все же неразрывно связана. Необходимо, по-видимому, допустить момент содержания, который позволил бы осмыслить форму более существенным образом, чем грубо гедонистически.

Но ведь есть свободная, не связанная красота, есть беспредметное искусство, по отношению к которому материальная эстетика, по-видимому, вполне правомерна.

Не входя пока подробнее в обсуждение этого вопроса, отметим здесь лишь следующее: свободные искусства свободны лишь от чисто познавательной определенности и предметной дифференцированности своего содержания — музыка, например, — но и в них форма в равной степени свободна и от непосредственного первичного отношения к материалу — к звуку акустики.

Вообще должно строго различать, что далеко не всегда делается, содержание — момент, как мы увидим, необходимый в художественном объекте — и познавательную предметную дифференцированность — момент не обязательный в нем; свобода от определенности понятия отнюдь не равняется свободе от содержания, беспредметность не есть бессодержательность; и в других областях культуры имеются ценности, принципиально не допускающие предметной дифференциации и ограничения определенным устойчивым понятием: так, нравственный поступок на своих вершинах осуществляет ценность, которую можно только свершить, но нельзя выразить и познать в адекватном понятии[27]. Музыка лишена предметной определенности и познавательной дифференцированности, но она глубоко содержательна: ее форма выводит нас за пределы акустического звучания, и отнюдь не в ценностную пустоту, — содержание здесь в основе своей этично (можно говорить и о свободной, не предопределенной предметности этического напряжения, обымаемого музыкальной формой)[28]. Бессодержательная музыка как организованный материал была бы ничем иным, как физическим возбудителем психофизиологического состояния удовольствия.

Таким образом, и в беспредметных искусствах форма едва ли может быть обоснована как форма материала.

2) Материальная эстетика не может обосновать существенного различия между эстетическим объектом и внешним произведением, между членением и связями внутри этого объекта и материальными членениями и связями внутри произведения и всюду проявляет тенденцию к смешению этих моментов.

Для эстетики как науки художественное произведение является, конечно, объектом познания, но это познавательное отношение к произведению носит вторичный характер, первичным же отношением должно быть чисто художественное. Эстетический анализ непосредственно должен быть направлен не на произведение в его чувственной и только познанием упорядоченной данности, а на то, чем является произведение для направленной на него эстетической деятельности художника и созерцателя.

Объектом эстетического анализа является, таким образом, содержание эстетической деятельности (и созерцания), направленной на произведение[29].

Это содержание мы будем в дальнейшем называть просто эстетическим объектом[30], в отличие от самого внешнего произведения, которое допускает и иные подходы, и прежде всего первично познавательный, т. е. чувственное восприятие, упорядоченное понятием.

Понять эстетический объект в его чисто художественном своеобразии и структуру его, которую мы в дальнейшем будем называть архитектоникой[31] эстетического объекта, — первая задача эстетического анализа.

Далее, эстетический анализ должен обратиться к произведению в его первичной чисто познавательной данности и понять его строение совершенно независимо от эстетического объекта: эстетик должен стать геометром, физиком, анатомом, физиологом, лингвистом — как это приходится делать до известной степени и художнику. Так, художественное произведение в слове должно понять все сплошь во всех его моментах как явление языка, т. е. чисто лингвистически, без всякой оглядки на осуществляемый им эстетический объект, только в пределах той научной закономерности, которая управляет его материалом.

И, наконец, третья задача эстетического анализа — понять внешнее материальное произведение как осуществляющее эстетический объект, как технический аппарат эстетического свершения. Ясно, что эта третья задача предполагает уже познанным и изученным как эстетический объект в его своеобразии, так и материальное произведение в его внеэстетической данности.

При решении этой третьей задачи приходится работать телеологическим методом[32].

Структуру произведения, понятую телеологически, как осуществляющую эстетический объект, мы будем называть компо-

зицией произведения[33]. Целевая композиция материального произведения, конечно, отнюдь не совпадает с успокоенным, самодовлеющим художественным бытием эстетического объекта.

Композицию можно определить и как совокупность факторов художественного впечатления.

Материальная эстетика не осознает с достаточной методической ясностью своего вторичного характера и не осуществляет до конца предварительной эстетизации своего объекта, поэтому она никогда не имеет дела с эстетическим объектом в его совершенной чистоте и принципиально не способна понять его своеобразия. Дальше произведения как организованного материала она — согласно своей основной предпосылке — пойти не может.

Строго говоря, материальной эстетике доступна вполне только вторая из указанных нами задач эстетического анализа, собственно, не эстетическое еще изучение природы произведения — как естественнонаучного или лингвистического объекта. Анализ произведения как композиционного, целевого целого не может быть ею осуществлен удовлетворительно вследствие отсутствия понимания своеобразия эстетического объекта. Этот объект, конечно, привносится из живого эстетического созерцания исследователя, но совершенно не критически и методически неосознанно.

Неразличение указанных нами трех моментов: 1) эстетического объекта, 2) внеэстетической материальной данности произведения, 3) телеологически понятой композиционной организации материала, — вносит в работу материальной эстетики — и это касается почти всего искусствоведения — много двусмысленности и неясности, приводит к постоянному quaternio terminorum[34] в умозаключениях: то имеют в виду эстетический объект, то внешнее произведение, то композицию. Исследование колеблется преимущественно между вторым и третьим моментами, перескакивая от одного к другому без всякой методической последовательности, но хуже всего то, что, не критически понятая, целевая композиция произведения объявляется самой художественной ценностью, самим эстетическим объектом непосредственно. Художественная деятельность (и созерцание) подменяется при этом познавательным суждением и плохой — ибо методически не осознанной — технической оценкой.

3) В работах материальной эстетики происходит неизбежное для нее постоянное смешение архитектонических и композиционных форм, причем первые никогда не достигают

принципиальной ясности и чистоты определения и недооцениваются.

Этот недостаток материальной эстетики обусловлен самым существом этой концепции и на ее почве непреодолим. Конечно, он тесно связан с указанными нами в пункте первом и втором особенностями.

Вот несколько примеров методического разграничения архитектонических и композиционных форм.

Эстетическая индивидуальность[35] есть чисто архитектоническая форма самого эстетического объекта: индивидуализуется событие, лицо, эстетически оживленный предмет и пр.; особый характер носит индивидуальность автора-творца, тоже входящая в эстетический объект; но форма индивидуальности отнюдь не может быть приписана в том же самом — т. е. чисто эстетическом — смысле и произведению как организованному материалу — картине, словесному целому и пр.; приписать им индивидуальность можно только метафорически, т. е. делая их объектом нового элементарного художественного словесного произведения — метафоры, поэтизуя их.

Форма самодостаточности, самодовления[36], принадлежащая всему эстетически завершенному, есть чисто архитектоническая форма, менее всего могущая быть перенесенной на произведение, как организованный материал, являющееся композиционным телеологическим целым, где каждый момент и все целое целеустремлены, что-то осуществляют, чему-то служат. Назвать, например, словесное целое произведения самодовлеющим можно, только употребляя в высшей степени смелую, чисто романтическую метафору.

Роман есть чисто композиционная форма организации словесных масс, ею осуществляется в эстетическом объекте архитектоническая форма художественного завершения[37] исторического или социального события, являющаяся разновидностью формы эпического завершения[38].

Драма — композиционная форма (диалог, актовое членение и пр.), но трагическое и комическое суть архитектонические формы завершения[39].

Конечно, можно говорить и о композиционных формах комедии и трагедии как разновидностях драматической, имея при этом в виду приемы композиционного упорядочения словесного материала, а не познавательно-этических ценностей. Терминология не устойчива и не полна. Должно иметь в виду, что каждая архитектоническая форма осуществляется определенными композицион-

ными приемами, с другой стороны, важнейшим композиционным формам — например, жанровым — соответствуют в осуществляемом объекте существенные архитектонические формы.

Форма лирического — архитектонична, но имеются композиционные формы лирических стихотворений.

Юмор, героизация, тип, характер суть чисто архитектонические формы, но они осуществляются, конечно, определенными композиционными приемами; поэма, повесть, новелла суть чисто композиционные, жанровые формы; глава, строфа, строка — чисто композиционные членения (хотя они могут быть поняты чисто лингвистически, т. е. независимо от их эстетического телоса).

Ритм может быть понят и в том и в другом направлении, т. е. и как архитектоническая и как композиционная форма: как форма упорядочения звукового материала, эмпирически воспринятого, слышимого и познаваемого, — ритм композиционен; эмоционально направленный, отнесенный к ценности внутреннего стремления и напряжения, которую он завершает, — ритм архитектоничен[40].

Между этими указанными нами без всякого систематического порядка архитектоническими формами существуют, конечно, существенные градации, в рассмотрение которых мы входить здесь не можем, нам важно лишь то, что все они — в противоположность композиционным формам — входят в эстетический объект.

Архитектонические формы суть формы душевной и телесной ценности эстетического человека, формы природы — как его окружения, формы события в его лично-жизненном, социальном и историческом аспекте и пр.; все они суть достижения, осуществленности, ничему не служат, а успокоенно довлеют себе, — это формы эстетического бытия в его своеобразии[41].

Композиционные формы, организующие материал, носят телеологический, служебный, как бы беспокойный характер и подлежат чисто технической оценке: насколько они адекватно осуществляют архитектоническое задание[42]. Архитектоническая форма определяет выбор композиционной: так, форма трагедии (форма события, отчасти личности — трагический характер) избирает адекватную композиционную форму — драматическую. Отсюда, конечно, не следует, что архитектоническая форма существует где-то в готовом виде и может быть осуществлена помимо композиционной.

На почве материальной эстетики совершенно невозможно строгое принципиальное различение композиционных и архитектонических форм, и часто рождается тенденция вообще растворить архитектонические формы в композиционных. Крайним выражением этой тенденции является русский формальный метод, где композиционные и жанровые формы стремятся поглотить весь эстетический объект и где вдобавок отсутствует строгое различение форм лингвистических и композиционных.

Дело по существу мало меняется, когда архитектонические формы относят к тематике, а композиционные — к стилистике, инструментовке, композиции — в более узком смысле, чем тот, который мы придаем этому термину — причем полагаются рядом в произведении — различие эстетического объекта и внешнего произведения отсутствует — и различаются лишь как формы упорядочения разных сторон материала (так, например, в работах В. М. Жирмунского)[43]. Принципиальное методическое различение композиционных и архитектонических форм и понимание их совершенной разнопланности и здесь отсутствует. К этому присоединяется еще отрицание тематического момента у некоторых искусств (например, музыки)[44], и этим между искусствами тематическими и не тематическими вырывается совершенная бездна. Должно отметить, что тематика в понимании Жирмунского далеко не совпадает с архитектоникой эстетического объекта: в нее, правда, вошло большинство архитектонических форм, но не все, а рядом с ними вошло кое-что эстетическому объекту чуждое.

Основные архитектонические формы общи всем искусствам и всей области эстетического, они конституируют единство этой области. Между композиционными формами различных искусств существуют аналогии, обусловленные общностью архитектонических заданий, но здесь вступают в свои права особенности материалов.

Правильная постановка проблемы стиля — одной из важнейших проблем эстетики — вне строгого различения архитектонических и композиционных форм невозможна.

4) Материальная эстетика не способна объяснить эстетическое видение вне искусства: эстетическое созерцание природы, эстетические моменты в мифе, в мировоззрении и, наконец, все то, что называют эстетизмом, т. е. неправомерное перенесение эстетических форм в область этического поступка (лично-жизненного, политического, социального) и

в область познания (полунаучное эстетизованное мышление таких философов, как Ницше и др.)[45].

Характерною особенностью всех этих явлений эстетического видения вне искусства является отсутствие определенного и организованного материала, а следовательно, и техники; форма здесь в большинстве случаев не объективирована и не закреплена. Именно поэтому эти явления эстетического видения вне искусства не достигают методической чистоты и полноты самостоятельности и своеобразия: они сумбурны, неустойчивы, гибридны. Эстетическое вполне осуществляет себя только в искусстве, поэтому на искусство должно ориентировать эстетику[46]; было бы методически нелепо начинать эстетическое построение с эстетики природы или мифа; но объяснить эти гибридные и не чистые формы эстетического эстетика должна: задача эта философски и жизненно чрезвычайно важная. Эта задача может послужить пробным камнем продуктивности всякой эстетической теории.

Материальная эстетика со своим пониманием формы лишена даже подхода к подобным явлениям.

5) Материальная эстетика не может обосновать историю искусства.

Не подлежит, конечно, никакому сомнению, что продуктивная разработка истории того или иного искусства предполагает разработанную эстетику данного искусства, но приходится особенно подчеркнуть основополагающее значение общей систематической эстетики, — кроме того значения, которое ей уже принадлежит при построении всякой специальной эстетики, — ибо только она одна видит и обосновывает искусство в его существенном взаимоопределении и взаимодействии со всеми другими областями культурного творчества, в единстве культуры и в единстве исторического процесса становления культуры.

Изолированных рядов история не знает; изолированный ряд как таковой статичен; смена моментов в таком ряду может быть только систематическим членением или просто механическим положением рядом, но отнюдь не историческим процессом; только установление взаимодействия и взаимообусловленности данного ряда с другими создает исторический подход. Нужно перестать быть только самим собою, чтобы войти в историю[47].

Материальная эстетика, изолирующая в культуре не только искусство, но и отдельные искусства и берущая произведение не в его художественной жизни, а как вещь, как организованный материал, в лучшем случае способна обосновать лишь хронологическую таблицу изменений приемов техники данного ис-

кусства, ибо изолированная техника вообще не может иметь историю.

Таковы основные неизбежные для формальной эстетики недостатки и непреодолимые для нее трудности; все они довольно ярко иллюстрируются русским формальным методом вследствие присущего его общеэстетической концепции примитивизма и несколько сектантской резкости.

Все недостатки, отмеченные нами в наших пяти пунктах, в конечном счете обусловлены указанным в начале главы методически ложным положением, что можно и должно строить науку об искусстве независимо от систематико-философской эстетики. Следствием этого является отсутствие прочной базы для научности. Для спасения из моря субъективного, в котором тонет лишенное научной базы суждение эстетики, искусствоведение стремится найти приют у тех научных дисциплин, которые ведают материал данного искусства, как раньше — да и теперь еще иногда — в тех же целях искусствоведение льнуло к психологии и даже физиологии[48]; но спасение <это> фиктивное: суждение является действительно научным только там, где оно не выходит за пределы данной спасительной дисциплины, но как только оно эти пределы переходит и становится собственно суждением эстетики, оно оказывается с прежнею силою охваченным волнами субъективного и случайного, от которых надеялось спастись; в таком положении и оказывается прежде всего основное утверждение искусствоведения, устанавливающее значение материала в художественном творчестве: это суждение общеэстетическое, и ему волей и<ли> неволей приходится выдержать критику общей философской эстетики: только она может обосновать подобное суждение, она же может его и отвергнуть.

Разобранные нами 5 пунктов делают в высшей степени сомнительной предпосылку материальной эстетики и частично намечают направление более правильного понимания существа эстетического и его моментов. Развить это направление в плане общей эстетики, но с преимущественным применением к словесному художественному творчеству, является задачею последующих глав.

Определив момент содержания и правильно установив место материала в художественном творчестве, мы овладеем и правильным подходом к форме, сумеем понять, как форма, с одной стороны, действительно, материальная, сплошь осуществленная на материале и прикрепленная к нему, с другой стороны ценностно выводит нас за пределы произведения

как организованного материала, как вещи; это разъяснит и укрепит все отмеченное нами выше в виде только предположений и указаний.

II. ПРОБЛЕМА СОДЕРЖАНИЯ[49]

1. Проблема той или иной культурной области в ее целом — познания, нравственности, искусства — может быть понята как проблема границ этой области.

Та или иная возможная или фактически наличная творческая точка зрения становится убедительно нужной и необходимой лишь в соотнесении с другими творческими точками зрения; лишь там, где на их границах рождается существенная нужда в ней, в ее творческом своеобразии, находит она свое прочное обоснование и оправдание; изнутри же ее самой, вне ее причастности единству культуры, она только голо фактична, а ее своеобразие может представиться просто произволом и капризом.

Не должно, однако, представлять себе область культуры как некое пространственное целое, имеющее границы, но имеющее и внутреннюю территорию. Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле ее. Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает[50].

В этом смысле мы можем говорить о конкретной систематичности каждого явления культуры, каждого отдельного культурного акта, об его автономной причастности — или причастной автономии[51]; только в этой конкретной систематичности своей, т. е. в непосредственной отнесенности и ориентированности в единстве культуры, явление перестает быть просто наличным, голым фактом, приобретает значимость, смысл, становится как бы некой монадой, отражающей в себе все и отражаемой во всем.

В самом деле: ни один культурный творческий акт не имеет дела с совершенно индифферентной к ценности, совершенно случайной и неупорядоченной материей, — материя и хаос суть вообще понятия относительные, — но всегда с чем-то уже оцененным и как-то упорядоченным, по отношению к чему он должен ответственно занять теперь свою ценностную позицию. Так, по-

знавательный акт находит действительность уже обработанной в понятиях донаучного мышления, но, главное, уже оцененною и упорядоченною этическим поступком: практически-житейским, социальным, политическим; находит ее утвержденной религиозно, и, наконец, познавательный акт исходит из эстетически упорядоченного образа предмета, из видения предмета.

То, что преднаходится познанием, не есть, таким образом, res nullius[52], но действительность этического поступка во всех его разновидностях и действительность эстетического видения. И познавательный акт повсюду должен занимать по отношению к этой действительности существенную позицию, которая не должна быть, конечно, случайным столкновением, но может и должна быть систематически обоснованной из существа познания и других областей.

То же самое должно сказать и о художественном акте: и он живет и движется не в пустоте, а в напряженной ценностной атмосфере ответственного взаимоопределения. Художественное произведение как вещь спокойно и тупо отграничено пространственно и временно от всех других вещей: статуя или картина физически вытесняет из занятого ею пространства все остальное; чтение книги начинается в определенный час, занимает несколько часов времени, заполняя их, и в определенный же час кончается, кроме того, и самая книга плотно со всех сторон охвачена переплетом; но живо произведение и художественно значимо в напряженном и активном взаимоопределении с опознанной и поступком оцененной действительностью. Живо и значимо произведение — как художественное, конечно, и не в нашей психике; здесь оно тоже только эмпирически налично, как психический процесс, временно локализованный и психологически закономерный. Живо и значимо произведение в мире, тоже и живом и значимом, — познавательно, социально, политически, экономически, религиозно.

Обычное противопоставление действительности и искусства или жизни и искусства и стремление найти между ними какую-то существенную связь — совершенно правомерно, но нуждается в более точной научной формулировке. Действительность, противопоставляемая искусству, может быть только действительностью познания и этического поступка во всех его разновидностях: действительностью жизненной практики, экономической, социальной, политической и собственно нравственной[53].

Должно отметить, что в плане обычного мышления действительность, противопоставляемая искусству, — в таких случаях, впрочем, любят употреблять слово «жизнь» — уже существен-

но эстетизована: это — уже художественный образ действительности, но гибридный и неустойчивый. Очень часто, порицая новое искусство за его разрыв с действительностью вообще, противопоставляют ему на самом деле действительность старого искусства, «классического искусства», воображая, что это какая-то нейтральная действительность[54]. Но эстетическому как таковому должно противопоставлять со всею строгостью и отчетливостью еще не эстетизованную и, следовательно, не объединенную действительность познания и поступка; должно помнить, что конкретно-единою жизнью или действительностью она становится только в эстетической интуиции, а заданным систематическим единством — в философском познании.

Должно остерегаться также не правомерного, методически не оправданного ограничения, выдвигающего по прихоти только один какой-нибудь момент внеэстетического мира: так, необходимость природы естествознания противопоставляют свободе и фантазии художника или особенно часто выдвигают только социальный или актуально-политический момент, а иногда даже наивную неустойчивую действительность жизненной практики.

Надо также раз и навсегда помнить, что никакой действительности в себе, никакой нейтральной действительности противопоставить искусству нельзя: тем самым, что мы о ней говорим и ее противопоставляем чему-то, мы ее как-то определяем и оцениваем; нужно только прийти в ясность с самим собою и понять действительное направление своей оценки.

Все это можно выразить коротко так: действительность можно противопоставить искусству только как нечто доброе или нечто истинное — красоте.

2. Каждое явление культуры конкретно-систематично, т. е. занимает какую-то существенную позицию по отношению к преднаходимой им действительности других культурных установок и тем самым приобщается заданному единству культуры, но глубоко различны эти отношения познания, поступка и художественного творчества к преднаходимой ими действительности.

Познание не принимает этической оцененности и эстетической оформленности бытия, отталкивается от них: в этом смысле познание как бы ничего не преднаходит, начинает сначала, или — точнее — момент преднахождения чего-то значимого помимо познания остает-

ся за бортом его, отходит в область исторической, психологической, лично биографической и иной фактичности, случайной с точки зрения самого познания.

Вовнутрь познания преднайденная оцененность и эстетическая оформленность не входят. Действительность, входя в науку, сбрасывает с себя все ценностные одежды, чтобы стать голой и чистой действительностью познания, где суверенно только единство истины. Положительное взаимоопределение в единстве культуры имеет место только по отношению к познанию в его целом в систематической философии.

Есть единый мир науки, единая действительность познания, вне которой ничто не может стать познавательно значимым; эта действительность познания не завершена и всегда открыта. Все, что есть для познания, определено им самим и — в задании — определено во всех отношениях: все, что упорствует, как бы сопротивляется познанию в предмете, еще не опознано в нем, упорствует лишь как x для познания, как чисто познавательная же проблема, а вовсе не как нечто внепознавательно ценное — нечто доброе, святое, полезное и т. п. — такого ценностного сопротивления познание не знает.

Конечно, мир этического поступка и мир красоты сами становятся предметом познания, но они отнюдь не вносят при этом своих оценок и своей самозаконности в познание; чтобы стать познавательно значимыми, они всецело должны подчиниться его единству и закономерности.

Так, чисто отрицательно относится познавательный акт к преднаходимой действительности поступка и эстетического видения, осуществляя этим чистоту своего своеобразия[55].

Этим основным характером познания обусловлены следующие его особенности: познавательный акт считается только с преднаходимой им, предшествующей ему, работой познания и не занимает никакой самостоятельной позиции по отношению к действительности поступка и художественного творчества в их исторической определенности; более того: отдельность, единичность познавательного акта и его выражения в отдельном, индивидуальном научном произведении не значимы с точки зрения самого познания: в мире познания принципиально нет отдельных актов и отдельных произведений[56]; необходимо привнесение иных точек зрения, чтобы найти подход и сделать существенной историческую единичность познавательного акта и обособленность, законченность и индивидуальность научного произведения, между тем, как мы увидим это далее, мир

искусства существенно должен распадаться на отдельные, самодовлеющие, индивидуальные целые — художественные произведения, каждое из которых занимает самостоятельную позицию по отношению <к> действительности познания и поступка; это создает имманентную историчность[57] художественного произведения.

Несколько иначе относится к преднаходимой действительности познания и эстетического видения этический поступок. Это отношение обычно выражают как отношение долженствования к действительности[58]; входить в рассмотрение этой проблемы мы здесь не намерены; отметим лишь, что и здесь отношение носит отрицательный характер, хотя и иной, чем в области познания*.

Переходим к художественному творчеству.

Основная особенность эстетического, резко отличающая его от познания и поступка, — его рецептивный, положительно-приемлющий характер: преднаходимая эстетическим актом опознанная и оцененная поступком действительность входит в произведение (точнее — в эстетический объект) и становится здесь необходимым конститутивным моментом. В этом смысле мы можем сказать: действительность, жизнь находится не только вне искусства, но и в нем, внутри его, во всей полноте своей ценностной весомости: социальной, политической, познавательной и иной. Искусство богато, оно не сухо, не специально; художник — специалист только, как мастер, т. е. только по отношению к материалу.

Конечно, эстетическая форма переводит эту опознанную и оцененную действительность в иной ценностный план, подчиняет новому единству, по-новому упорядочивает: индивидуализует, конкретизует, изолирует и завершает, но не отменяет ее опознанности и оцененности: именно на эту опознан-

---

* Отношение долженствования к бытию носит конфликтный характер[59]. Изнутри самого мира познания никакой конфликт невозможен, ибо в нем нельзя встретиться ни с чем ценностно-чужеродным. В конфликт может вступить не наука, а ученый, притом не ex cathedra, а как этический субъект, для которого познание есть поступок познавания. Разрыв между долженствованием и бытием имеет значимость только изнутри долженствования, т. е. для этического поступающего сознания, существует только для него.

ность и оцененность и направлена завершающая эстетическая форма.

Эстетическая деятельность не создает сплошь новой действительности*. В отличие от познания и поступка, которые создают природу и социальное человечество, искусство воспевает, украшает, воспоминает эту преднаходимую действительность познания и поступка — природу и социальное человечество — обогащает и восполняет их, и прежде всего оно создает конкретное интуитивное единство этих двух миров — помещает человека в природу, понятую как его эстетическое окружение, очеловечивает природу и натурализует человека[61].

В этом приятии этического и познавательного вовнутрь своего объекта — своеобразная доброта эстетического, его благостность: оно как бы ничего не выбирает, ничего не разделяет, не отменяет, ни от чего не отталкивается и не отвлекается. Эти чисто отрицательные моменты имеют место в искусстве только по отношению к материалу; к нему художник строг и беспощаден: поэт немилосердно отбрасывает слова, формы и выражения и избирает немногое, осколки мрамора летят из-под резца ваятеля, но внутренний человек в одном и телесный человек в другом случае оказываются только обогащенными: этический человек обогатился положительно утвержденной природой, природный — этическим смыслом.

Почти все (не религиозные, конечно, а чисто светские)[62] добрые, приемлющие и обогащающие, оптимистические категории человеческого мышления о мире и человеке носят эстетический характер[63]; эстетична и вечная тенденция этого мышления — представлять себе должное и заданное как уже данное и наличное где-то, тенденция, создавшая мифологическое мышление, в значительной степени и метафизическое.

Искусство создает новую форму как новое ценностное отношение к тому, что уже стало действительностью для познания и поступка: в искусстве мы все узнаем и все вспоминаем (в познании мы ничего не узнаем и ничего не вспоминаем, вопреки форму-

---

* Этот как бы вторичный характер эстетического нисколько не понижает, конечно, его самостоятельности и своеобразия рядом с этическим и познавательным; эстетическая деятельность создает свою действительность, в которой действительность познания и поступка оказывается положительно принятой и преображенной: в этом — своеобразие эстетического[60].

ле Платона); но именно поэтому в искусстве такое значение имеет момент новизны, оригинальности, неожиданности, свободы, ибо здесь есть то, на фоне чего может быть воспринята новизна, оригинальность, свобода — узнаваемый и сопереживаемый мир познания и поступка, он-то и выглядит и звучит по-новому в искусстве, по отношению к нему и воспринимается деятельность художника — как свободная[64]. Познание и поступок первичны, т. е. они впервые создают свой предмет: познанное не узнано и не вспомянуто в новом свете, а впервые определено; и поступок жив только тем, чего еще нет: здесь все изначала ново, и потому здесь нет новизны, здесь все — ex origine, и потому здесь нет оригинальности.

Указанная нами особенность эстетического — положительное приятие и конкретное объединение природы и социального человечества — объясняет нам и своеобразное отношение эстетического к философии. В истории философии мы наблюдаем постоянно возвращающуюся тенденцию к подмене систематического заданного единства познания и поступка конкретным интуитивным и как бы уже данным, наличным единством эстетического видения.

Ведь единство познания и этического поступка, бытия и долженствования, единство конкретное и живое дано нам в нашем непосредственном видении, в нашей интуиции: не есть ли это интуитивное единство — искомое единство философии? В этом, действительно, великий соблазн для мышления, который создал рядом с единой большой дорогой науки философии параллельные, но не дороги, а изолированные острова индивидуальных художественно-философских интуиций (пусть иногда и гениальных в своем роде)*.

В этих эстетизованных интуитивных постижениях находимое ими quasi-философское единство так относится к миру и к культу-

* Другою своеобразною разновидностью интуитивно-эстетического единства познания и поступка является миф, который, вследствие преобладания этического момента над познавательным, вдобавок еще почти совершенно лишенным дифференциации, вследствие большей, чем в интуитивной философии, свободы эстетического оформления (сильнее момент изоляции или отрешенности мифического события, хотя, конечно, несравненно слабее, чем в искусстве, сильнее момент эстетической субъективации и персонификации и некоторые другие моменты формы), гораздо ближе к искусству, чем интуитивная философия. Точное определение мифа в его отличии от искусства будет нами дано во второй части нашей статьи, посвященной эстетическому объекту.

ре, как единство эстетической формы относится к содержанию в художественном произведении*.

Одна из важнейших задач эстетики — найти подход к эстетизованным философемам, создать т е о р и ю и н т у и т и в н о й ф и л о с о ф и и н а о с н о в е т е о р и и и с к у с с т в а[65]. Менее всего материальная эстетика способна осуществить подобное задание: игнорируя содержание, она лишена даже подхода к художественной интуиции в философии.

3. Д е й с т в и т е л ь н о с т ь п о з н а н и я и э т и ч е с к о г о п о с т у п к а, в х о д я щ у ю в с в о е й о п о з н а н н о с т и и о ц е н е н н о с т и в э с т е т и ч е с к и й о б ъ е к т и п о д в е р г а ю щ у ю с я з д е с ь к о н к р е т н о м у и н т у и т и в н о м у о б ъ е д и н е н и ю, и н д и в и д у а ц и и, к о н к р е т и з а ц и и, и з о л я ц и и и з а в е р ш е н и ю, т. е. в с е с т о р о н н е м у х у д о ж е с т в е н н о м у о ф о р м л е н и ю с п о м о щ ь ю о п р е д е л е н н о г о м а т е р и а л а, м ы — в п о л н о м с о г л а с и и с т р а д и ц и о н н ы м с л о в о у п о т р е б л е н и е м — н а з ы в а е м с о д е р ж а н и е м х у д о ж е с т в е н н о г о п р о и з в е д е н и я (т о ч н е е, э с т е т и ч е с к о г о о б ъ е к т а)[66].

С о д е р ж а н и е е с т ь н е о б х о д и м ы й к о н с т и т у т и в н ы й м о м е н т э с т е т и ч е с к о г о о б ъ е к т а, е м у к о р р е л я т и в н а х у д о ж е с т в е н н а я ф о р м а, в н е э т о й к о р р е л я ц и и н е и м е ю щ а я в о о б щ е н и к а к о г о с м ы с л а.

Вне отнесенности к содержанию, т. е. к миру и его моментам, — миру как предмету познания и этического поступка, — форма не может быть эстетически значима, не может осуществить своих основных функций.

Позиция автора-художника и его художественное задание может быть и должно быть понято в мире в связи со всеми ценностями познания и этического поступка: объединяется, индивидуализуется, оцельняется, изолируется и завершается не материал — он не нуждается ни в объединении, ибо в нем нет разрыва, ни в завершении, к которому он индифферентен, ибо, чтобы нуждаться в нем, он должен приобщиться к ценностно-смысловому движе-

* Как подсобным средством, вроде чертежа в геометрии, и как эвристической гипотезой философия может пользоваться интуитивным образом единства; и в жизни мы на каждом шагу работаем с помощью подобного интуитивного образа.

нию поступка, — а всесторонне пережитый ценностный состав действительности, *событие действительности*[67].

Эстетически значимая форма есть выражение существенного отношения к миру познания и поступка, однако это отношение не познавательное и не этическое: художник не вмешивается в событие как непосредственный участник его — он оказался бы тогда познающим и этически поступающим — он занимает существенную позицию *вне события*, как созерцатель, не заинтересованный, *но понимающий ценностный смысл совершающегося*; не переживающий, а сопереживающий его: ибо, не сооценивая в известной мере, нельзя созерцать события[68], как событие именно.

Эта *вненаходимость*[69] (но не индифферентизм) позволяет художественной активности *извне* объединять, оформлять и завершать событие. Изнутри самого познания и самого поступка это объединение и завершение принципиально невозможны: ни действительность познания не может, оставаясь верной себе, объединиться с долженствованием, ни долженствование, сохраняя свое своеобразие, объединиться с действительностью <познания>, — нужна существенная ценностная позиция вне познающего и вне долженствующего и поступающего сознания, находясь на которой можно было бы совершить это объединение и завершение (и завершение изнутри самого познания и поступка невозможно).

Эстетическая интуитивно-объединяющая и завершающая форма извне нисходит на содержание, в его возможной разорванности и постоянной заданности-неудовлетворенности (действительным этот разрыв и эта заданность являются вне искусства, в этически переживаемой жизни), переводя его в новый ценностный план отрешенного и завершенного, ценностно успокоенного в себе бытия — красоты.

Форма, обымая содержание *извне*, *овнешняет его*, т. е. *воплощает*, — классическая традиционная терминология, таким образом, в основе своей остается верной.

4. В современной поэтике отрицание содержания, как конститутивного момента эстетического объекта, приняло два направления, не всегда, впрочем, строго различаемых и не нашедших вполне отчетливой формулировки: 1) содержание есть лишь момент формы, т. е. познавательно-этическая ценность в художественном произведении имеет чисто формальное значение; 2) содержание есть лишь момент материала. Второго направления мы коснемся

вкратце в следующей главе, посвященной материалу. Остановимся на первой попытке.

Прежде всего должно отметить, что содержание дано в художественном объекте сплошь оформленным, сплошь воплощенным, в противном случае оно является дурным прозаизмом, не растворенным в художественном целом моментом. Не может быть выделен какой-либо реальный момент художественного произведения, который был бы чистым содержанием, как, впрочем, realiter[70] нет и чистой формы: содержание и форма взаимно проникают друг друга, нераздельны, однако, для эстетического анализа и неслиянны, т. е. являются значимостями разного порядка: для того чтобы форма имела чисто эстетическое значение, обымаемое ею содержание должно иметь возможное познавательное и этическое значение, форме нужна внеэстетическая весомость содержания, без нее она не могла бы осуществить себя как форму. Но можно ли на этом основании сказать, что содержание есть чисто формальный момент?

Не говоря уже о внешне логической — терминологической — несуразности оставлять термин «ф о р м а» при совершенном отрицании содержания, ибо форма есть понятие коррелятивное содержанию, которое именно не есть форма, имеется, конечно, и более существенная методическая опасность в подобном утверждении: содержание в нем понимается как заместимое с точки зрения формы: форме нет дела до познавательно-этической значимости содержания, эта значимость совершенно случайна в художественном объекте: форма совершенно релятивизует содержание — таков смысл утверждения, делающего содержание моментом формы[71].

Дело в том, что подобное положение вещей, действительно, может иметь место в искусстве: форма может потерять первичное отношение к содержанию в его познавательно-этической значимости, содержание может быть низведено до «ч и с т о ф о р м а л ь н о г о м о м е н т а»; такое ослабление содержания прежде всего понижает и художественное значение формы: форма лишается одной из важнейших функций — интуитивного объединения познавательного с этическим, имеющей столь важное значение, особенно в словесном искусстве; ослабляется и функция изоляции, и функция завершения. И в подобных случаях мы, конечно, имеем все же дело и с содержанием как конститутивным моментом художественного произведения, ведь в противном случае мы вообще не имели бы художественного произведения, но с содержанием, взятым из вторых рук, улегченным, а вследствие этого и с улег-

ченной формой: попросту мы имеем дело с так называемой «литературой». На этом явлении следует остановиться, ибо некоторые формалисты склонны считать «литературу» единственным видом художественного творчества вообще[72].

Есть произведения, которые, действительно, не имеют дела с миром, а только со словом «мир» в литературном контексте, произведения, рождающиеся, живущие и умирающие на листах журналов, не размыкающие страниц современных периодических изданий, ни в чем не выводящие нас за их пределы. Познавательно-этический момент содержания, который им все же необходим как конститутивный момент художественного произведения, не берется ими из мира познания и этической действительности поступка непосредственно, а из других художественных произведений или строится по аналогии с ними. Дело, конечно, не в наличии художественных влияний и традиций, которые обязательно имеют место и в самом высоком искусстве[73]; дело во внутреннем отношении к усвоенному содержанию: в тех литературных произведениях, о которых мы говорим, содержание не соопознается и не сопереживается, а усвояется по внешним чисто «литературным» соображениям; художественная форма не сходится здесь с содержанием в его познавательно-этической весомости лицом к лицу, скорее здесь одно литературное произведение сходится с другим, которому оно подражает или которое оно «остраняет», на фоне которого оно «ощущается» как новое. Здесь форма становится равнодушной к содержанию в его непосредственной внеэстетической значимости[74].

Кроме преднаходимой художником слова действительности познания и поступка, им преднаходится и литература: приходится бороться со старыми или за старые литературные формы, пользоваться ими и комбинировать их, преодолевать их сопротивление или находить в них опору; но в основе всего этого движения и борьбы в пределах чисто литературного контекста лежит более существенная определяющая первичная борьба с действительностью познания и поступка: каждый художник в своем творчестве, если оно значительно и серьезно, является как бы первым художником, ему непосредственно приходится занимать эстетическую позицию по отношению внеэстетической действительности познания и поступка, хотя бы в пределах его чисто личного этико-биографического опыта. Ни художественное произведение в его целом, ни какой-либо момент его не могут быть поняты с точки зрения одной отвлеченно-

литературной закономерности[75], но необходимо учитывать и смысловой ряд, т. е. возможную закономерность познания и поступка, ибо эстетически значимая форма объемлет не пустоту, но упорствующую самозаконную смысловую направленность жизни. В художественном произведении как бы две власти и два, определяемых этими властями, правопорядка: каждый момент может быть определен в двух ценностных системах — содержания и формы, ибо в каждом значимом моменте обе эти системы находятся в существенном и ценностно-напряженном взаимодействии[76]. Но, конечно, эстетическая форма со всех сторон объемлет возможную внутреннюю закономерность поступка и познания, подчиняет ее своему единству: только при этом условии мы можем говорить о произведении как о художественном.

5. Как осуществляется содержание в художественном творчестве и в созерцании и каковы задачи и методы эстетического анализа его? Этих проблем эстетики мы должны здесь вкратце коснуться. Последующие замечания отнюдь не носят исчерпывающего предмет характера и лишь намечают проблему; причем композиционного осуществления содержания с помощью определенного материала мы здесь совершенно касаться не будем.

1) Должно строго различать познавательно-этический момент, действительно являющийся содержанием, т. е. конститутивным моментом данного эстетического объекта, и те суждения и этические оценки, которые можно построить и высказать по поводу содержания, но которые в эстетический объект не входят[77].

2) Содержание не может быть чисто познавательным, совершенно лишенным этического момента; более того, можно сказать, что этическому принадлежит существенный примат в содержании.

По отношению к чистому понятию и чистому суждению художественная форма не может осуществить себя: чисто познавательный момент неизбежно останется изолированным в художественном произведении как нерастворенный прозаизм. Все познанное должно быть соотнесено с миром свершения человеческого поступка, должно быть существенно связано с поступающим сознанием, и только таким путем оно может войти в художественное произведение.

Самым неправильным было бы представлять себе содержание как познавательное теоретическое целое, как мысль, как идею[78].

3) Этическим моментом содержания художественное творчество и созерцание овладевает непосредственно путем сопереживания или вчувствования и сооценки, но отнюдь не путем теоретического понимания и истолкования, кото-

рое может быть лишь средством для вчувствования[79]. Непосредственно этично лишь самое событие поступка (поступка-мысли, поступка-дела, поступка-чувства, поступка-желания и пр.) в его живом свершении изнутри самого поступающего сознания[80]; именно это событие и завершается извне художественной формой, но отнюдь не его теоретическая транскрипция в виде суждений этики, нравственных норм, сентенций, судебных оценок и т. п.

Теоретическая транскрипция, формула этического поступка есть уже перевод его в познавательный план[81], т. е. момент вторичный, между тем как художественная форма — например, форма, осуществляемая рассказом о поступке, или форма его эпической героизации в поэме, или форма лирического воплощения и т. п. — имеет дело с поступком самим в его первичной этической природе, овладевая ею путем сопереживания волящему, чувствующему и действующему сознанию, вторично же познавательный момент может иметь лишь подсобное значение средства.

Необходимо подчеркнуть, что сопереживает художник и созерцатель отнюдь не психологическому сознанию (да ему и нельзя сопереживать в строгом смысле слова), но этически направленному, поступающему сознанию*.

Каковы же задачи и возможности эстетического анализа содержания?

Эстетический анализ должен прежде всего вскрыть имманентный эстетическому объекту состав содержания, ни в чем не выходя за пределы этого объекта, — как он осуществляется творчеством и созерцанием.

Обратимся к познавательному моменту содержания.

Момент познавательного узнания сопровождает повсюду деятельность художественного творчества и созерцания, но в большинстве случаев он совершенно не отделим от этического

* Вчувствование и сочувственная сооценка сами по себе не носят еще эстетического характера. Содержание акта вчувствования этично: это жизненно-практическая или нравственная ценностная установка (эмоционально-волевая) другого сознания[82]. Это содержание акта вчувствования может быть осмыслено и переработано в различных направлениях: можно сделать его предметом познания (психологического или философско-этического), оно может обусловить этический поступок (наиболее распространенная форма осмысления содержания вчувствования: симпатия, сострадание, помощь), и, наконец, можно сделать его предметом эстетического завершения. В дальнейшем нам придется коснуться более подробно так называемой «эстетики вчувствования»[83].

момента и не может быть выражен адекватным суждением. Возможное единство и необходимость мира познания как бы сквозит через каждый момент эстетического объекта и, не достигая полноты актуализации в самом произведении, объединяется с миром этического стремления, осуществляя то своеобразное интуитивно-данное единство двух миров, которое, как мы указывали, является существенным моментом эстетического как такового*. Так, за каждым словом, за каждой фразой поэтического произведения чувствуется возможное прозаическое значение, прозаический уклон, т. е. возможная сплошная отнесенность к единству познания[84].

Познавательный момент как бы освещает изнутри эстетический объект, как трезвая струя воды примешивается к вину этического напряжения и художественного завершения, но он далеко не всегда сгущается и уплотняется до степени определенного суждения: все узнается, но далеко не все опознается в адекватном понятии[85].

Если бы не было этого всепроникающего узнания, эстетический объект, т. е. художественно творимое и воспринимаемое, выпал бы из всех связей опыта — и теоретического и практического, — как выпадает содержание состояния полного наркоза, о котором нечего вспомнить, нечего сказать и которое нельзя оценить (можно оценить состояние, но не его содержание), так и художественное творчество и созерцание, лишенные всякой причастности возможному единству познания, не просквоженные им и не узнанные изнутри, стали бы просто изолированным состоянием беспамятства, о котором можно узнать, что оно было, только post factum по протекшему времени.

Эта внутренняя освещенность эстетического объекта в области словесного искусства от степени узнания может подняться до степени определенного познания и глубоких постижений, которые могут быть выделены эстетическим анализом[86].

Но, выделив то или иное познавательное постижение из содержания эстетического объекта, — например, чисто философские постижения Ивана Карамазова о значении страдания детей, о неприятии Божьего мира и др., или философско-исторические и социологические суждения Андрея Болкон-

* В дальнейшем мы осветим роль творческой личности автора, как конститутивного момента художественной формы, в единстве деятельности которого и находит свое объединение познавательный и этический момент.

с к о г о о войне, о роли личности в истории и др., — исследователь должен помнить, что все эти постижения, как бы они ни были глубоки сами по себе, не даны в эстетическом объекте в своей познавательной обособленности и что не к ним отнесена и не их непосредственно завершает художественная форма; эти постижения необходимо связаны с этическим моментом содержания, с миром поступка, миром события. Так, указанные постижения Ивана К а р а м а з о в а несут чисто характерологические функции, являются необходимым моментом нравственной жизненной позиции Ивана, имеют отношение и к этической и религиозной позиции Алеши и этим вовлекаются в событие, на которое направлена завершающая художественная форма романа; также и суждения Андрея Б о л к о н с к о г о выражают его этическую личность и его жизненную позицию и вплетены в изображаемое событие не только его личной, но и социальной и исторической жизни. Таким образом, познавательно-истинное становится моментом этического свершения[87].

Если бы все эти суждения не были тем или иным путем необходимо связаны с конкретным миром человеческого поступка, они остались бы изолированными прозаизмами, что иногда и происходит в творчестве Достоевского, имеет место и у Толстого, например, в романе «Война и мир», где к концу романа познавательные философско-исторические суждения совершенно порывают свою связь с этическим событием и организуются в теоретический трактат.

Несколько иным путем связывается с этическим событием познавательный момент, имеющий место в описаниях, в естественнонаучных или психологических объяснениях свершившегося и др. Указывать всевозможные способы связи этического и познавательного в единстве содержания эстетического объекта не входит в наши задачи[88].

Подчеркивая связь познавательного момента с этическим, следует, однако, отметить, что этическое событие не релятивизует входящие в него суждения и не безразлично к их чисто познавательной глубине, широте и истинности. Так, нравственные события жизни «человека из подполья», которые художественно оформлены и завершены Достоевским, нуждаются в чисто познавательной глубине и выдержанности его мировоззрения, являющегося существенным моментом его жизненной установки[89].

Выделив в пределах возможного и нужного теоретический момент содержания в его чисто познавательной весомости, собственно эстетический анализ должен, далее, понять его связь с этиче-

ским моментом и его значение в единстве содержания; но, конечно, можно сделать этот выделенный познавательный момент предметом независимого от художественного произведения теоретического рассмотрения и оценки, относя его уже не к единству содержания и всего эстетического объекта в его целом, а к чисто познавательному единству некоторого философского мировоззрения (обычно — автора). Подобные работы имеют большое научно-философское и историко-культурное значение; но они лежат уже за пределами собственно эстетического анализа и должны быть строго от него отличаемы; на своеобразной методике подобных работ мы останавливаться не будем[90].

Переходим к задачам анализа этического момента содержания.

Его методика гораздо сложнее: эстетический анализ как научный должен как-то транскрибировать этический момент, которым созерцание овладевает путем сопереживания (вчувствования) и сооценки; совершая эту транскрипцию, приходится отвлекаться от художественной формы и прежде всего от эстетической индивидуации: необходимо отделить чисто этическую личность от ее художественного воплощения в индивидуальную эстетически значимую душу и тело, необходимо отвлечься и от всех моментов завершения; задача такой транскрипции трудная и в иных случаях — например, в музыке — совершенно невыполнимая.

Этический момент содержания произведения можно передать и частично транскрибировать путем пересказа: можно рассказать другими словами о том переживании, поступке и событии, которое нашло художественное завершение в произведении. Подобный пересказ, при правильном методическом осознании задачи, может получить большое значение для эстетического анализа. В самом деле, пересказ, хотя и сохраняет еще художественную форму — форму рассказа, но упрощает ее и низводит до простого средства для вчувствования, отвлекаясь по возможности от всех изолирующих, завершающих и успокояющих функций формы (отвлечься от них совершенно рассказ, конечно, не может): в результате, хотя вчувствование и ослабело и побледнело, но зато выступает яснее чисто этический, незавершимый, причастный единству события бытия, ответственный характер сопереживаемого, яснее выступают те связи его с единством, от которых отрешала форма; это может облегчить этическому моменту и переход в познавательную форму суждений: этических — в узком смысле, социологических и иных, т. е. его чисто теоретическую транскрипцию в тех пределах, в каких она возможна.

Многие критики и историки литературы владели высоким мастерством обнажения этического момента путем методически продуманного полуэстетического пересказа[91].

Чистая теоретическая транскрипция никогда не может овладеть всею полнотою этического момента содержания, которой овладевает лишь вчувствование, но она может и должна стремиться к этому, как к никогда не достижимому пределу своему. Самый момент этического свершения или свершается, или художественно созерцается, но никогда не может быть адекватно теоретически формулирован[92].

Транскрибировав в пределах возможного этический момент содержания, завершаемый формою, собственно эстетический анализ должен понять значение всего содержания в целом эстетического объекта, т. е. как содержание именно данной художественной формы, а форму, как форму именно данного содержания, совершенно не выходя за пределы произведения. Но этический момент, как и познавательный, можно обособить и сделать предметом самостоятельного исследования философско-этического или социологического, можно сделать предметом и актуальных, моральных или политических оценок (вторичных оценок, а не первичных сооценок, необходимых и для эстетического созерцания); так, социологический метод не только транскрибирует этическое событие в его социальном аспекте, сопереживаемое и сооцениваемое в эстетическом созерцании, но выходит и за пределы объекта и вводит событие в более широкие социальные и исторические связи. Подобные работы могут иметь большое научное значение, для историка литературы они даже совершенно необходимы, но они выходят за пределы собственно эстетического анализа[93].

Не имеет прямого отношения к эстетическому анализу и психологическая транскрипция этического момента. Художественное творчество и созерцание имеют дело с этическими субъектами, субъектами поступка и с этико-социальными отношениями между ними, на них ценностно направлена завершающая их художественная форма, но отнюдь не с психологическими субъектами и не с психологическими связями между ними[94].

Должно отметить, не подвергая пока этого положения более глубокому развитию, что в некоторых случаях, например, при восприятии музыкального произведения, методически совершенно допустимо интенсивное углубление этического момента, в то время как экстенсивное его расширение разрушило бы данную художественную форму; этический момент вглубь не имеет границ, которые могли бы быть неправомерно нарушены: произведение не

предопределяет и не может предопределить степени глубины этического момента[95].

В какой мере анализ содержания может иметь строго научный общезначимый характер?

Принципиально возможно достижение высокой степени научности, особенно когда соответствующие дисциплины — философская этика и социальные науки — сами достигнут возможной для них степени научности, но фактически анализ содержания чрезвычайно труден, а известной степени субъективности избежать вообще невозможно, что обусловлено самым существом эстетического объекта; но научный такт исследователя всегда может удержать его в должных границах и заставит оговорить то, что является субъективным в его анализе.

Такова в основных чертах методика эстетического анализа содержания.

III. ПРОБЛЕМА МАТЕРИАЛА[96]

1. При решении вопроса о значении материала для эстетического объекта должно брать материал в его совершенно точной научной определенности, не обогащая его никакими чуждыми этой определенности моментами. Двусмысленность по отношению к материалу особенно часто имеет место в эстетике слова: под словом понимают все, что угодно, вплоть до «слова, которое было в начале». Метафизика слова — правда, в своих более тонких формах — особенно часто имеет место в исследованиях по поэтике самих поэтов (у нас В. Иванов, А. Белый, К. Бальмонт)[97]: поэт берет слово уже эстетизованным, но мыслит эстетический момент как принадлежащий существу самого слова и этим превращает его в мифическую или метафизическую величину[98].

Наделяя слова всем, что свойственно культуре, т. е. всеми культурными значимостями — познавательными, этическими и эстетическими — весьма легко приходят затем к выводу, что, кроме слова, в культуре вообще ничего нет, что вся культура есть не что иное, как явление языка, что ученый и поэт в одинаковой степени имеют дело только со словом. Но, растворяя логику и эстетику или хотя бы только поэтику в лингвистике, мы разрушаем своеобразие как логического и эстетического, так и в равной мере и лингвистического[99].

Понять значение слова для познания, для художественного творчества и, в частности, для поэзии, что нас здесь прежде всего

и интересует, можно, только поняв его чисто словесную лингвистическую природу совершенно независимо от задач познания, художественного творчества, религиозного культа и др., в услужении которых слово находится. Лингвистика, конечно, не остается равнодушной к особенностям языка научного, художественного, культового, но для нее это чисто лингвистические особенности самого языка, для понимания же их значения для искусства, для науки и для религии она не может обойтись без руководящих указаний эстетики, теории познания и других философских дисциплин, подобно тому, как психология познания должна опираться на логику и гносеологию, а психология художественного творчества — на эстетику.

Лингвистика является наукой, лишь поскольку она овладевает своим предметом — языком. Язык лингвистики определяется чисто лингвистическим мышлением. Единичное конкретное высказывание[100] всегда дано в ценностно-смысловом культурном контексте — в научном, художественном, политическом и ином, или в контексте единичной лично-жизненной ситуации; только в этих контекстах отдельное высказывание живо и осмысленно: оно истинно или ложно, красиво или безобразно, искренне или лукаво, откровенно, цинично, авторитетно и пр.: нейтральных высказываний нет и быть не может; но лингвистика видит в них лишь явление языка, относит их лишь к единству языка, но отнюдь не к единству познания, жизненной практики, истории, характера лица и т. п.

Каково бы ни было то или иное историческое высказывание по своему значению для науки, для политики, в сфере личной жизни какого-нибудь индивидуума, — для лингвистики это не сдвиг в области смысла, не новая точка зрения на мир, не новая художественная форма, не преступление и не нравственный подвиг, — для нее это только явление языка, может быть, новая языковая конструкция. И смысл слова, его вещественное значение для нее лишь момент лингвистически определенного слова, правомерно изъятый из смыслового и ценностного культурного контекста, в котором слово в действительности звучало.

Лишь так: изолируя и освобождая чисто языковой момент слова и создавая новое языковое единство и его конкретные подразделения, лингвистика овладевает методически своим предметом — индифферентным к внелингвистическим ценностям языком (или, если

угодно, создает новую чисто лингвистическую ценность, к которой и относит всякое высказывание)[101].

Только последовательно освобождаясь от метафизического уклона (субстанциализации и реального опредмечивания слова), от логизма, от психологизма, от эстетизма, лингвистика прорабатывается к своему предмету, методически его полагает и этим впервые становится наукой.

Не во всех отделах равномерно лингвистика сумела методически овладеть своим предметом: с трудом она только начинает овладевать им в синтаксисе, очень мало пока сделано в области семасиологии, совершенно еще не разработан отдел, долженствующий ведать большие словесные целые: длинные жизненные высказывания, диалог, речь, трактат, роман и т. п., — ибо и эти высказывания могут и должны быть определены и изучены чисто лингвистически как языковые явления[102]. Рассмотрение этих явлений в пиитиках и реториках, а также и в современной разновидности их — поэтике не может быть признано научным вследствие указанного смешения лингвистической точки зрения с совершенно ей чуждыми — логическими, психологическими, эстетическими. Синтаксис больших словесных целых (или композиция как отдел лингвистики, в отличие от композиции, учитывающей художественное или научное задание) еще ждет своего обоснования: до сих пор лингвистика научно еще не продвинулась дальше сложного предложения; это самое длинное лингвистически научно обследованное явление языка: получается впечатление, точно лингвистический методически чистый язык здесь вдруг кончается и начинается сразу наука, поэзия и пр., а между тем чисто лингвистический анализ можно продолжать и дальше, как это ни трудно и как ни соблазнительно внести здесь чужеродные для лингвистики точки зрения.

Только когда лингвистика овладеет своим предметом вполне и со всею методическою чистотою, она сможет продуктивно работать и для эстетики словесного творчества, в свою очередь пользуясь безбоязненно и ее услугами; до того времени «поэтический язык», образ, «понятие», «суждение» и т. п. термины для нее являются соблазном и большой опасностью; и ей недаром приходится их бояться: они слишком долго замутняли и продолжают еще замутнять методическую чистоту этой науки.

2. Какое же значение имеет язык, с т р о г о л и н г в и с т и ч е с к и п о н я т ы й, для эстетического объекта поэзии? Дело идет вовсе не о том, каковы лингвистические особенности поэтического языка, как склонны иногда перетолковывать эту пробле-

му, а о значении лингвистического языка в его целом как материала для поэзии, а эта проблема носит чисто эстетический характер[103].

Язык для поэзии, как и для познания и для этического поступка и его объективации в праве, в государстве и пр. — является только техническим моментом; в этом полная аналогия значения языка для поэзии со значением природы естествознания как материала (а не содержания) для изобразительных искусств: физико-математического пространства, массы, звука акустики и пр.

Но поэзия технически использует лингвистический язык совершенно особым образом: язык нужен поэзии весь, всесторонне и во всех своих моментах, ни к одному нюансу лингвистического слова не остается равнодушной поэзия.

Ни одной из культурных областей, кроме поэзии, язык весь не нужен: познанию совершенно не нужно сложное своеобразие звуковой стороны слова в ее качественной и количественной стороне, не нужно многообразие возможных интонаций, не нужно чувство движения артикуляционных органов и пр.; то же самое приходится сказать и о других областях культурного творчества: все они не обходятся без языка, но берут в нем весьма немногое.

Только в поэзии язык раскрывает все свои возможности, ибо требования к нему здесь максимальные: все стороны его напряжены до крайности, доходят до своих последних пределов; поэзия как бы выжимает все соки из языка, и язык превосходит здесь себя самого.

Но, будучи столь требовательной к языку, поэзия тем не менее преодолевает его как язык, как лингвистическую определенность[104]. Поэзия не является исключением из общего для всех искусств положения: художественное творчество, определяемое по отношению к материалу, есть его преодоление[105].

Язык в своей лингвистической определенности в эстетический объект словесного искусства не входит.

Это имеет место во всех искусствах: внеэстетическая природа материала — в отличие от содержания — не входит в эстетический объект: не входит физико-математическое пространство, линии и фигуры геометрии, движение динамики, звук акустики и пр., с ними имеют дело художник-мастер и наука эстетика, но не имеет дела первичное эстетическое созерцание. Эти два момента

должно строго различать: художнику в процессе работы приходится иметь дело и с физическим, и с математическим, и с лингвистическим, эстетику приходится иметь дело и с физикой, и с математикой, и с лингвистикой, но вся эта громадная техническая работа, совершаемая художником и изучаемая эстетикой, без которой не было бы художественных произведений, в эстетический объект, создаваемый художественным созерцанием, т. е. в эстетическое бытие как таковое, в последнюю цель творчества, не входит: все это убирается в момент художественного восприятия, как убираются леса, когда здание окончено*.

Технике в искусстве мы, во избежание недоразумений, дадим здесь совершенно точное определение: техническим моментом в искусстве мы называем все то, что совершенно необходимо для создания художественного произведения в его естественнонаучной или лингвистической определенности — сюда относится и весь состав готового художественного произведения как вещи, но что в эстетический объект непосредственно не входит, что не является компонентом художественного целого. Технические моменты — это факторы художественного впечатления, но не эстетически значимые слагаемые содержания этого впечатления, т. е. эстетического объекта.

3. Должны ли мы в художественном объекте ощущать слово именно как слово в его лингвистической определенности, должны ли мы ощущать морфологическую форму слова как морфологическую именно, синтаксическую как синтаксическую, семантический ряд как семантический, должны ли мы поэтическое целое в художественном созерцании воспринимать как словесное целое, а не как завершенное целое некоторого события, некоторого стремления, внутреннего напряжения и пр.?[106]

Конечно, лингвистический анализ найдет слова, предложения и пр.; физический анализ нашел бы бумагу, типографскую краску определенного химического состава или нашел бы звуковые волны в их физической определенности; физиолог нашел бы соответствующие процессы в органах восприятия и в нервных центрах; психолог нашел бы соответствующие эмоции, слуховые ощущения,

* Отсюда, конечно, не следует, что эстетический объект существует где-то и как-то раньше создания произведения и независимо от него в готовом виде. Такое предположение, конечно, совершенно нелепо.

зрительные представления и пр. Все эти научные суждения специалистов, в особенности же суждения лингвиста (гораздо в меньшей степени — суждения психолога) понадобятся эстетику в его работе по изучению структуры произведения в ее внеэстетической определенности[107]; но и эстетику, и всякому художественно созерцающему ясно, что в эстетический объект все эти моменты не входят, в тот объект, к которому относится наша непосредственная эстетическая оценка (прекрасно, глубоко и пр.). Все эти моменты отмечаются и определяются лишь вторичным объясняющим научным суждением эстетика.

Если бы мы сделали попытку определить состав эстетического объекта произведения Пушкина «В о с п о м и н а н и е»:

> Когда для смертного умолкнет шумный день
> И на немые стогны града
> Полупрозрачная наляжет ночи тень... и т.д.,

мы сказали бы, что в его состав входят: и город, и ночь, и воспоминания, и раскаяние и пр.[108] — с этими ц е н н о с т я м и непосредственно имеет дело наша художественная активность, на них направлена эстетическая интенция нашего духа: этическое событие воспоминания и раскаяния нашло эстетическое оформление и завершение в этом произведении (к художественному оформлению относится и момент изоляции и вымышления, т. е. неполной действительности), но отнюдь не слова, не фонемы, не морфемы, не предложения и не семантические ряды: они лежат вне содержания эстетического восприятия, т. е. вне художественного объекта, и могут понадобиться лишь для вторичного научного суждения эстетики, поскольку возникнет вопрос о том, как и какими моментами внеэстетической структуры внешнего произведения обусловлено данное содержание художественного восприятия.

Эстетика должна определить имманентный состав содержания художественного созерцания в его эстетической чистоте, т. е. эстетический объект, для решения вопроса о том, какое значение имеет для него материал и его организация во внешнем произведении; поступая так, она неизбежно по отношению к поэзии должна установить, что язык в его лингвистической определенности вовнутрь эстетического объекта не входит, остается за бортом его, с а м ж е э с т е т и ч е с к и й о б ъ е к т с л а г а е т с я и з х у д о ж е с т в е н н о о ф о р м л е н н о г о с о д е р ж а н и я (и л и с о д е р ж а т е л ь н о й х у д о ж е с т в е н н о й ф о р м ы).

Громадная работа художника над словом имеет конечною целью его преодоление, ибо эстетический объект вырастает на гра-

ницах слов, границах языка как такового; но это преодоление материала носит чисто имманентный характер: художник освобождается от языка в его лингвистической определенности не через отрицание, а путем имманентного усовершенствования его: художник как бы побеждает язык его же собственным языковым оружием, заставляет язык, усовершенствуя его лингвистически, превзойти себя самого.

Это имманентное преодоление языка в поэзии резко отличается от чисто отрицательного преодоления его в области познания: алгебраизации, употребления условных значков вместо слова, сокращений и т. п.

Имманентное преодоление есть формальное определение отношения к материалу не только в поэзии, но и во всех искусствах[109].

Не перепрыгивать через лингвистический язык должна и эстетика словесного творчества, но воспользоваться всей работой лингвистики для понимания техники творчества поэта на основе правильного понимания места материала в художественном творчестве, с одной стороны, и своеобразия эстетического объекта — с другой.

4. Эстетический объект как содержание художественного видения и его архитектоника, как мы уже указывали, есть совершенно новое бытийное образование, не естественнонаучного, и не психологического, конечно, и не лингвистического порядка: это своеобразное эстетическое бытие, вырастающее на границах произведения путем преодоления его материально-вещной, внеэстетической определенности.

Слова в поэтическом произведении слагаются, с одной стороны, в целое предложения, периода, главы, акта и пр., с другой же стороны, созидают целое наружности героя, его характера, положения, обстановки, поступка и т. п. и, наконец, целое эстетически оформленного и завершенного этического события жизни, переставая при этом быть словами, предложениями, строкой, главой и пр.[110]: процесс осуществления эстетического объекта, т. е. осуществления художественного задания в его существе, есть процесс последовательного превращения лингвистически и композиционно понятого словесного целого в архитектоническое целое эстетически завершенного события, причем, конечно, все словесные связи и взаимоотношения лингвистического и композиционного порядка превращаются во внесловесные архитектонические событийные связи.

Более подробное изучение эстетического объекта и его архитектоники составит задачу второй части нашей работы, здесь мы лишь вкратце коснемся тех недоразумений, которые возникли на почве современной русской поэтики в связи с теорией образа и которые имеют самое существенное отношение к теории эстетического объекта.

Образ потебнианской эстетики представляется нам мало приемлемым вследствие того, что с ним прочно ассоциировалось много лишнего и неверного, и, несмотря на весьма почтенную старую традицию образа, поэтике не лишнее с ним расстаться[111]; но критика образа как основного момента поэтического творчества, предложенная некоторыми формалистами и особенно отчетливо развитая В. М. *Жирмунским*, представляется нам методически совершенно неправильной, но зато весьма характерной для современной русской поэтики[112].

Значение образа отрицается здесь на том основании, что у нас при художественном восприятии поэтического произведения не возникает отчетливых *зрительных представлений* тех предметов, о которых идет речь в произведении, а <возникают> лишь случайные изменчивые и субъективные обрывки зрительных представлений, из которых построить эстетический объект, конечно, совершенно невозможно. Отчетливых образов, следовательно, не возникает и даже принципиально не может возникнуть: как, например, должны мы представлять себе «град» из указанного стихотворения Пушкина, как иностранный или как русский город, как большой или как маленький, как Москву или как Ленинград? Это предоставляется субъективному произволу каждого, произведение не дает нам никаких указаний, необходимых для построения единичного конкретного зрительного представления города; но если так, то художник вообще не имеет дела с предметом, а лишь со словом, в данном случае со словом «град», не больше[113].

Художник имеет дело только со словами, ибо только слова суть нечто определенное и бесспорно наличное в произведении[114].

Подобное рассуждение чрезвычайно характерно для материальной эстетики, еще не вполне свободной и от психологистического уклона. Прежде всего следует отметить, что совершенно такое же рассуждение можно было бы применить и в области теории познания (что не раз и делалось): и ученый имеет дело только со словом, а не с предметом и не с понятием, ведь без труда аналогичными приемами можно показать, что никаких понятий в пси-

хике ученого нет, а только зыбкие субъективно-случайные образования и обрывки представлений; здесь воскрешается не более и не менее, как старый психологический номинализм в применении к художественному творчеству. Но можно столь же убедительно показать, что и слов в их лингвистической определенности в психике художника и ученого нет, и более того — в психике ничего нет, кроме психических образований, которые как таковые субъективны и с точки зрения любой смысловой области — познавательной, этической, эстетической — равно случайны и не адекватны. Под психикой должно понимать только психику — предмет эмпирической науки психологии, методически чисто ею полагаемый и обладающий своею чисто психологическою закономерностью.

Но несмотря на то, что в психике все только психологично и что адекватно психически пережить природу, химический элемент, треугольник и т. п. — совершенно невозможно, существуют объективные науки, где мы имеем дело и с природой, и с элементом, и с треугольником, причем, научное мышление имеет дело с самими этими предметами, на них направлено и между ними устанавливает связи. И поэт, в нашем примере, имеет дело с городом, с воспоминанием, с раскаянием, с прошлым и будущим — как с этико-эстетическими ценностями, притом имеет дело эстетически ответственно, хотя в душе его никаких ценностей нет, а имеются только психические переживания. Компонентами эстетического объекта данного произведения являются, таким образом: «стогны града», «ночи тень», «свиток воспоминаний» и пр., но не зрительные представления, не психические переживания вообще и не слова[115]. Причем художник (и созерцатель) имеет дело именно с «градом»: оттенок, выражаемый церковнославянскою формою слова, отнесен к этико-эстетической ценности города, придавая ей большую значительность, становится характеристикой конкретной ценности и как таковой входит в эстетический объект, т. е. входит не лингвистическая форма, а ее ценностное значение (психологистическая эстетика сказала бы — соответствующий этой форме эмоционально-волевой момент)[116].

Эти компоненты слагаются в единство ценностно-значимого события жизни, эстетически оформленного и завершенного (вне эстетической формы оно было бы этическим событием, изнутри себя принципиально не завершимым). Это этико-эстетическое событие совершенно определенно и художественно однозначно;

компоненты его мы можем назвать и образами, понимая под этим не зрительные представления, а оформленные моменты содержания.

Должно отметить, что увидеть образ и в изобразительных искусствах нельзя[117]: только глазами увидеть изображенного человека как человека — как этико-эстетическую ценность — образ, увидеть его тело как ценность, выражение наружности и т. п., конечно, совершенно невозможно; вообще, чтобы что-то увидеть, что-то услышать, т. е. что-то предметно определенное или только ценностно значимое, весомое, мало одних внешних чувств, мало одного «невидящего глаза и шумящего слуха» — говоря словами Парменида[118].

Итак, эстетический компонент — назовем его пока образом — не есть ни понятие, ни слово, ни зрительное представление, а своеобразное эстетическое образование, осуществляемое — в поэзии с помощью слова, в изобразительных искусствах с помощью зрительно воспринимаемого материала, но нигде не совпадающее ни с материалом, ни с какой-либо материальной комбинацией.

Все недоразумения, вроде вышеразобранного, возникающие вокруг не-словесного, вообще не-материального эстетического объекта, в конечном счете объясняются совершенно не правомерным стремлением найти чисто эмпирический, даже пространственно и временно — как вещь — локализованный эквивалент эстетическому объекту или даже стремлением сплошь познавательно эмпиризовать эстетический объект. В художественном творчестве имеются два эмпирически наличных момента: внешнее материальное произведение и психический процесс творчества и восприятия — ощущения, представления, эмоции и пр.; в первом случае мы имеем естественнонаучную, или математическую, или лингвистическую закономерность, во втором — чисто психологическую (ассоциативную связь и т. п.). За них цепляется исследователь, боясь в чем-либо выйти за их пределы, полагая обыкновенно, что далее лежат уже только метафизические или мистические сущности. Но эти попытки сплошной эмпиризации эстетического объекта всегда оказываются неудачными, и, как мы показали, методически они совершенно не правомерны: важно понять именно своеобразие эстетического объекта как такового и своеобразие чисто эстетической связи его моментов[119], т. е. его архитек-

тоники; это не способна осуществить ни психологистическая, ни материальная эстетика[120].

Нам совершенно нечего бояться того, что эстетический объект не может быть найден ни в психике, ни в материальном произведении; он не становится вследствие этого какою-то мистическою или метафизическою сущностью; в том же самом положении находится и многообразный мир поступка, бытие этического. Где находится государство? В психике, в физико-математическом пространстве, на бумаге конституционных актов? Где находится право? И тем не менее мы ответственно имеем дело и с государством, и с правом, более того — эти ценности осмысливают и упорядочивают как эмпирический материал, так и нашу психику, позволяя нам преодолеть ее голую психическую субъективность[121].

Этою же тенденцией к внеэстетической эмпиризации и психологизации художественного объекта объясняется отмеченная нами выше попытка понять содержание как момент материала — слова: прикрепленное к слову как одна из сторон его рядом с фонемой, морфемой и другими, содержание представляется научно осязательнее, вещественнее[122].

К вопросу о содержании, как необходимом конститутивном моменте, мы возвращаться не будем, скажем только, что под тематическим моментом, который в некоторых искусствах отсутствует, а в других имеется, обычно склонны понимать только момент предметной дифференциации и познавательной определенности, который, действительно, присущ не всем искусствам, но этот момент ни в коем случае не исчерпывает собою содержания. Однако в иных случаях (у В. М. Жирмунского, хотя ему не чуждо и первое более узкое понимание тематики) под тематикой современная поэтика проводит почти весь эстетический объект в его не-материальном своеобразии и с его событийно-архитектонической структурой, но в то же время этот объект, введенный некритически, втискивается в лингвистически определенное слово и полагается в нем рядом с фонемой, морфемой и другими моментами, и этим, конечно, искажается в корне его чистота[123]. Но как согласовать тематический событийный мир (оформленное содержание) в едином целом с лингвистически определенным словом — на этот вопрос поэтика ответа не дает, да и не ставит его в принципиальной форме. Между тем тематический мир в его широком понимании и лингвистическое слово лежат в совершенно разных планах и измерениях[124]. Следует прибавить, что тематика чрезвычайно теоретизует эстетический объект и содержание: момент этический и соответствующее ему чувствование недооцени-

ваются, вообще не различается чисто этический момент и его познавательная транскрипция.

Так определяется значение материала в художественном творчестве: не входя в эстетический объект в своей материальной внеэстетической определенности — как эстетически значимый компонент, он необходим для его созидания — как момент технический.

Отсюда отнюдь не следует, что в эстетике изучение материальной структуры произведения, как чисто технической, должно занять скромное место. Значение материальных исследований в специальной эстетике чрезвычайно велико, так же велико, как и значение материального произведения и его созидания для художника и для эстетического созерцания. Мы вполне можем присоединиться к утверждению: «техника в искусстве все», понимая его в том смысле, что эстетический объект осуществляется только путем создания материального произведения (эстетическое видение вне искусства потому и гибридно, что здесь недостижима сколько-нибудь совершенная организация материала, например, — при созерцании природы); до этого создания и независимо от него он не существует, он осуществляется впервые вместе с произведением[125].

Не нужно придавать слову «т е х н и к а» в применении к художественному творчеству какое-то одиозное значение: техника здесь не может и не должна отрываться от эстетического объекта, им она оживлена и движима во всех своих моментах, поэтому в художественном творчестве техника отнюдь не механистична, механистической она может представиться лишь в дурном эстетическом исследовании, которое теряет эстетический объект, делает технику самодовлеющей и отрывает ее от цели и смысла. В противовес подобным исследованиям и должно подчеркивать служебный характер материальной организации произведения, ее чисто технический характер не для того, чтобы принизить ее, а наоборот, чтобы осмыслить и оживить[126].

Правильное разрешение вопроса о значении материала не сделает, таким образом, ненужными работы материальной эстетики и нисколько не понизит их значения, но даст этим работам принципы и п р а в и л ь н о е   м е т о д и ч е с к о е   н а п р а в л е н и е, н о,   к о н е ч н о,   о т   с в о е й   п р е т е н з и и   и с ч е р п а т ь   х у д о ж е с т в е н н о е   т в о р ч е с т в о   о н и   д о л ж н ы   о т к а з а т ь с я.

Должно отметить, что по отношению к некоторым искусствам эстетический анализ должен ограничиться изучением почти одной

техники, конечно, методически осознанной — как техники только: в таком положении находится эстетика музыки; об эстетическом объекте музыки, возникающем на границах акустического звучания, почти нечего сказать эстетическому анализу отдельных произведений, кроме самого общего определения его своеобразия. Суждения, выходящие за пределы анализа материальной композиции музыкального произведения, в большинстве случаев становятся субъективными: или это свободная поэтизация произведения, или произвольное метафизическое построение, или чисто психологистическое рассуждение.

Возможен особый вид методически-осознанного субъективно-философского истолкования музыкального произведения, могущий иметь большое культурное значение, но, конечно, не научное в строгом смысле этого слова.

Наметить методику материального композиционного анализа хотя бы и в таких же общих чертах, в каких это было сделано нами для методики анализа содержания, мы здесь совершенно не можем; это возможно лишь после более подробного ознакомления с эстетическим объектом и его архитектоникой, которыми определяется композиция, т. е. только во второй части нашей работы. Здесь же мы должны ограничиться сказанным.

IV. ПРОБЛЕМА ФОРМЫ[127]

1. Художественная форма есть форма содержания, но сплошь осуществленная на материале, как бы прикрепленная к нему. Поэтому форма должна быть понята и изучена в двух направлениях: 1) изнутри чистого эстетического объекта как архитектоническая форма, ценностно направленная на содержание (возможное событие), отнесенная к нему, и 2) изнутри композиционного материального целого произведения: это изучение техники формы.

При втором направлении изучения форма ни в коем случае не должна истолковываться как форма материала — это в корне исказит понимание, — но лишь как осуществленная на нем и с его помощью и в этом отношении, помимо своей эстетической цели, обусловленная и природою данного материала.

Настоящая глава является лишь кратким введением в методику эстетического анализа формы[128]; основной вопрос ее: как форма, будучи сплошь осуществленной на материале, тем не менее становится формой содержания, ценностно относится к нему, или, другими словами, как композиционная форма — организация ма-

териала — осуществляет форму архитектоническую — объединение и организацию познавательных и этических ценностей?

Форма развеществляется и выносится за пределы произведения как организованного материала, только становясь выражением ценностно определенной творческой активности эстетически деятельного субъекта[129]. Этот момент активности формы, уже выше (в главе I-й) нами отмеченный, подлежит здесь более подробному рассмотрению*.

В форме я нахожу себя, свою продуктивную ценностно оформляющую активность, я живо чувствую свое созидающее предмет движение[130], притом не только в первичном творчестве, не только при собственном исполнении, но и при созерцании художественного произведения: я должен пережить себя в известной степени — творцом формы, чтобы вообще осуществить художественно значимую форму как таковую.

В этом — существенное отличие художественной формы от познавательной; эта последняя не имеет автора-творца: познавательную форму я нахожу в предмете, я не чувствую в ней ни себя самого, ни своей созидающей активности. Этим обусловлена своеобразная принудительная необходимость познавательного мышления: оно активно, но не чувствует своей активности, ибо чувство может быть только индивидуальным, отнесенным к личности, или, точнее, чувство моей активности не входит в предметное содержание самого мышления, остается за бортом его как субъективно-психологический придаток, не больше: наука как объективное предметное единство не имеет автора-творца** .

Автор-творец — конститутивный момент художественной формы[132].

Форму я должен пережить как мое активное ценностное отношение к содержанию, чтобы пережить ее эстетически: в форме и формой я пою, рассказываю, изображаю, формой я выражаю свою любовь, свое утверждение, приятие.

---

* Понимание формы как выражения активности совсем не чуждо искусствоведению, но прочное обоснование оно может получить только в систематически ориентированной эстетике.

** Ученый-автор активно организует лишь внешнюю форму изложения; отдельность, законченность и индивидуальность научного произведения, выражающие эстетическую субъективную активность творца, не входят вовнутрь мира познания[131].

Содержание противостоит форме как нечто пассивное и нуждающееся в ней, как рецептивное, приемлющее, обымаемое, закрепляемое, любимое и пр.; как только я перестаю быть активным в форме, успокоенное и завершенное формою содержание тотчас взбунтуется и предстанет в своей чистой познавательно-этической значимости, т. е. художественное созерцание кончается и заменяется чисто этическим сопереживанием или познавательным размышлением, теоретическим согласием или несогласием, практическим одобрением или неодобрением и пр. Так, при нехудожественном восприятии романа можно заглушить форму и сделать активным содержание в его познавательно-проблемном или этико-практическом направлении: можно, например, сопереживать героям в их приключениях, жизненных удачах и неудачах; можно и музыку низвести до простого аккомпанемента своей мечты, своего свободного элементарно-этического напряжения, перенеся на него центр тяжести.

Поскольку мы просто видим или слышим что-либо, мы еще не воспринимаем художественной формы; нужно сделать видимое, слышимое, произносимое выражением своего активного ценностного отношения, нужно войти творцом в видимое, слышимое, произносимое и тем самым преодолеть материальный внетворчески-определенный характер формы, ее вещность: она перестает быть вне нас как воспринятый и познавательно упорядоченный материал, становится выражением ценностной активности, проникающей в содержание и претворяющей его. Так, при чтении или слушании поэтического произведения я не оставляю его вне себя как высказывание другого, которое нужно просто услышать и значение которого — практическое или познавательное — нужно просто понять, — но я в известной степени делаю его своим собственным высказыванием о другом, усвояю себе ритм, интонацию, артикуляционное напряжение, внутреннюю жестикуляцию (созидающие движения) рассказа, изображающую активность метафоры и пр., как адекватное выражение моего собственного ценностного отношения к содержанию, т. е. я направлен при восприятии не на слова, не на фонемы, не на ритм, а со словами, с фонемою, с ритмом активно направлен на содержание, обымаю, формирую и завершаю его (сама форма, отвлеченно взятая, не довлеет себе, а делает самодовлеющим оформленное содержание). Я становлюсь активным в форме и формою занимаю ценностную позицию вне содержания — как познавательно-этической направленности, и это впервые делает возможным завершение

и вообще осуществление всех эстетических функций формы по отношению к содержанию.

Итак, форма есть выражение активного ценностного отношения автора-творца и воспринимающего (со-творящего форму) к содержанию[133]; все моменты произведения, в которых мы можем почувствовать себя, свою ценностно относящуюся к содержанию активность и которые преодолеваются в своей материальности этой активностью, должны быть отнесены к форме.

2. Но каким образом форма как выражение словом субъективного активного отношения к содержанию может стать творящею формой, завершающею содержание?[134]. Что делает словесную активность, вообще активность, реально не выходящую за пределы материального произведения, только его порождающую и организующую, активностью оформления познавательно-этического содержания, притом вполне завершающего оформления?

Здесь мы принуждены вкратце коснуться основной первичной функции формы по отношению к содержанию — изоляции или отрешения[135].

Изоляция или отрешение относится не к материалу, не к произведению как вещи, а к его значению, к содержанию, которое освобождается от некоторых необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия. Это отрешение от связи не уничтожает опознанности и этической оцененности изолированного содержания: отрешенное узнается памятью разума и памятью воли, но оно может быть индивидуализовано и становится принципиально завершимым, ибо индивидуация невозможна при строгой отнесенности и включенности в единство природы, а завершение невозможно в едином необратимо свершающемся событии бытия: содержание должно отрешить от будущего события, чтобы завершение (самодостаточная наличность, самодовлеющее настоящее) стало возможным.

Содержание произведения — это как бы отрезок единого открытого события бытия, изолированный и освобожденный формою от ответственности перед будущим события и потому в своем целом самодовлеюще-спокойный, завершенный, вобравший в свой покой и в свою самодостаточность и изолированную природу.

Изоляция из единства природы уничтожает все вещные моменты содержания. Форма вещности вообще стала впервые возможной за основе концепции единой природы естествознания: вне ее предмет можно воспринять только анимистически и мифологи-

чески, как силу и участника в событии жизни. Изоляция снова развеществляет: изолированная вещь есть contradictio in adjecto.

Так называемый вымысел в искусстве есть лишь положительное выражение изоляции[136]: изолированный предмет — тем самым и вымышленный, т. е. не действительный в единстве природы и не бывший в событии бытия. В отрицательном моменте вымысел и изоляция совпадают; в положительном моменте вымысла подчеркивается свойственная форме активность, авторство: в вымысле я острее чувствую себя как активно вымышляющего предмет, чувствую свою свободу, обусловленную моей вненаходимостью, беспрепятственно оформлять и завершать событие.

Вымышлять можно только нечто субъективно ценное и значимое в событии, нечто человечески значительное, но не вещь: вымышленная вещь — contradictio in adjecto.

И в музыке изоляция и вымысел не могут быть ценностно отнесены к материалу: не звук акустики изолируется и не математическое число композиционного порядка вымышляется. Отрешено и вымышлено необратимое событие стремления, ценностное напряжение, которое благодаря этому беспрепятственно изживает себя и становится успокоенно завершимым.

Так называемое «остранение» формалистов в основе своей есть попросту не совсем методически ясно выраженная функция изоляции, в большинстве случаев неправильно отнесенная к материалу: остраняется слово путем разрушения его обычного семантического ряда; иногда, впрочем, остранение отнесено и к предмету, но понимается грубо психологистически: как выведение предмета из его обычного восприятия (обычное восприятие, конечно, столь же случайно и субъективно, как и необычное)[137]. На самом же деле изоляция есть выведение предмета, ценности и события из необходимого познавательного и этического ряда.

Изоляция впервые делает возможным положительное осуществление художественной формы, ибо становится возможным не познавательное и не этическое отношение к событию, становится возможной свободная формовка содержания, освобождается активность нашего чувства предмета, чувства содержания и все творческие энергии этого чувства. Изоляция, таким образом, есть отрицательное условие личного, субъективного (не психологически субъективного) характера формы, она позволяет автору-творцу стать конститутивным моментом формы*.

* Изоляция есть, конечно, уже и первый продукт этой активности, изоляция как бы акт вступления во владение автора.

С другой стороны, изоляция выдвигает и определяет значение материала и его композиционной организации: материал становится условным: обрабатывая материал, художник обрабатывает ценности изолированной действительности и этим преодолевает его имманентно, не выходя за его пределы. Слово, высказывание перестает ждать и желать чего бы то ни было действительного за своими пределами: действия или соответствия действительности, т. е. реального осуществления или проверки-подтверждения (преодоления субъективности); слово своими силами переводит завершающую форму в содержание: так, просьба в лирике — эстетически организованная — начинает довлеть себе и не нуждается в удовлетворении (она как бы удовлетворена самой формой своего выражения), молитва перестает нуждаться в Боге, который мог бы услышать, жалоба перестает нуждаться в помощи, покаяние в прощении и т. п. Форма, пользуясь одним материалом, восполняет всякое событие и этическое напряжение до полноты свершения.

С помощью одного материала автор занимает творческую, продуктивную позицию по отношению к содержанию, т. е. познавательным и этическим ценностям; автор как бы входит в изолированное событие и становится в нем творцом, не становясь участником. Изоляция, таким образом, делает слово, высказывание, вообще материал (звук акустики и пр.) формально творческим.

3. Как входит творческая личность художника и созерцателя в материал — слово, и какими сторонами его она овладевает по преимуществу?

Мы различаем в слове — как материале — следующие моменты**: 1) звуковая сторона слова, собственно музыкальный момент его, 2) вещественное значение слова (со всеми его нюансами и разновидностями), 3) момент словесной связи (все отношения и взаимоотношения чисто словесные), 4) интонативный (в плане психологическом — эмоционально-волевой) момент слова, ценностная направленность слова, выражающая многообразие ценностных отношений говорящего, 5) чувство словесной активности, чувство активного порождения значащего звука (сюда включаются: все двигательные моменты — артикуляция, жест, мимика лица и пр., и вся внутренняя устремленность моей личности, активно занимающей словом, высказыванием некоторую ценностную и смысловую позицию). Мы подчеркиваем, что

** К лингвистическому слову мы подходим здесь с точки зрения композиционного осуществления им художественной[138] формы.

дело идет о чувстве порождения значащего слова: это не чувство голого органического движения, порождающего физический факт слова, но чувство порождения и смысла и оценки, т. е. чувство движения и занимания позиции цельным человеком, движения, в которое вовлечен и организм, и смысловая активность, ибо порождается и плоть и дух слова в их конкретном единстве. В этом последнем пятом моменте отражены все четыре предшествующих, он является той стороной их, которая обращена к личности говорящего (чувство порождения звука, порождения смысла, порождения связи и порождения оценки)[139].

Формирующая активность автора-творца и созерцателя овладевает всеми сторонами слова: с помощью всех их он может осуществлять завершающую форму, направленную на содержание; с другой стороны, все они служат и для выражения содержания; в каждом моменте творец и созерцатель чувствуют свою активность — выбирающую, созидающую, определяющую, завершающую — и в то же время чувствуют что-то, на что эта активность направлена, что предлежит ей. Но управляющим моментом, фокусом формирующих энергий является, конечно, пятый момент (затем в последовательном порядке важности — 4-й, т. е. оценка, 3-й — связи, 2-й — значение и, наконец, 1-й — звук), который как бы вбирает в себя все остальные моменты и становится носителем единства слова в поэзии.

Для познавательного высказывания управляющим моментом является вещественное, предметное значение слова, стремящееся найти необходимое место в предметном объективном единстве познания. Это предметное единство управляет и определяет все и вся в познавательном высказывании, безжалостно выбрасывая за борт все то, что не имеет к нему отношения, и, в частности, остается за бортом чувство занимания активной позиции сказанным: оно не отнесено к предметному единству и не проникает в него, как творящая субъективная воля и чувство, и менее всего оно способно создать единство познавательного высказывания.

Чувство словесной активности в поступке слова (приговор, согласие, прощение, мольба) отнюдь не является управляющим моментом, поступок слова отнесен к единству этического события и в нем определяется как нужный и должный.

Только в поэзии чувство активности порождения значащего высказывания становится формирующим центром, носителем единства формы.

Из этого фокуса чувствуемой активности порождения прежде всего пробивается ритм (в самом широком смысле слова — и сти-

хотворный и прозаический) и вообще всякий порядок высказывания не предметного характера, порядок, возвращающий высказывающего к себе самому, к своему действующему порождающему единству.

Единство порядка, основанного на возвращении сходного, хотя бы возвращались и сходные смысловые моменты, есть единство возвращающейся к себе, снова нащупывающей себя активности; центр тяжести лежит не в вернувшемся смысле, а в возвращении деятельности движения — внутреннего и внешнего, души и тела, — породившего этот смысл.

Единство всех осуществляющих форму композиционных моментов и прежде всего единство словесного целого произведения как формальное — полагается не в том, что или о чем говорится, а в том — как говорится, в чувстве деятельности осмысленного говорения, которая все время должна чувствовать себя как единую деятельность, независимо от предметного и смыслового единства своего содержания: повторяются, возвращаются, заключают связи не смысловые моменты, непосредственно — в их объективности, т. е. совершенной отрешенности от говорящей личности субъекта, а моменты относящейся активности, живого самоощущения деятельности; деятельность не теряет себя в предмете, все снова и снова чувствует собственное субъективное единство в себе самой, в напряженности своей телесной и душевной позиции: единство не предмета и не события, а единство обымания, охватывания предмета и события. Так, начало и конец произведения — с точки зрения единства формы — суть начало и конец деятельности: я начинаю и я кончаю.

Объективное единство познания не знает конца как положительно-значимого: начинает и кончает ученый, но не наука; конец, начало и значительное число композиционных моментов ученого трактата отражают деятельность его автора-субъекта, т. е. суть моменты эстетические, не проникающие вовнутрь открытого, бесконечно<го> и безначального мира познания.

Все композиционные членения словесного целого — главы, абзацы, строфы, строки, слова — выражают форму лишь как членения; этапы словесной порождающей деятельности суть периоды единого напряжения, суть моменты, достигающие некоторой степени законченности, не самого содержания, изнутри его определенные, но моменты активности охвата содержания, извне, из направленной на содержание деятельности автора определенные, но, конечно, существенно проникающие в

содержание, эстетически-адекватно оформляющие его, а не насилующие.

Единство эстетической формы есть, таким образом, единство позиции действующей души и тела, действующего цельного человека, опирающегося на себя самого; как только единство переносится в содержание деятельности — в предметное единство познания и смысловое единство события, — форма уничтожается как эстетическая; так, теряет свою формирующую силу ритм, завершающая интонация и другие формальные моменты[140].

Однако эта, чувствующая себя и в чувстве владеющая своим единством, деятельность порождения значащего звука-слова не довлеет себе, не удовлетворяется только собою, но выводится за пределы действующего организма и психики, обращается вне себя, ибо эта деятельность есть деятельность — любящая, возвышающая, принижающая, воспевающая, оплакивающая и пр., т. е. является ценностно определенным отношением (в плане психологическом — имеет определенную эмоционально-волевую тональность); ведь порождается не просто звук, а значащий звук; деятельность порождения слова проникает и осознает себя ценностно в интонативной стороне слова, овладевает оценкой в чувстве активной интонации*. Под интонативной стороной слова мы понимаем способность его выражать все многообразие ценностных отношений лица говорящего к содержанию высказывания (в плане психологическом — многообразие эмоционально-волевых реакций говорящего), притом, выражается ли эта сторона слова в действительном интонировании при исполнении или переживается только как возможность, она все равно является эстетически весомой[141]. Активность автора становится активностью в ы р а ж е н н о й о ц е н к и, окрашивающей все стороны слова: слово бранит, ласкает, равнодушно, принижает, украшает и пр.**

Далее, порождающая активность овладевает словесными значащими связями (сравнение, метафора; композиционное использование синтаксических связей, повторений, параллелизмов, вопросительной формы; композиционное использование гипотакси-

---

* Порядок овладения моментами слова активностью автора и созерцателя, который мы в дальнейшем указываем, отнюдь не является порядком действительного восприятия и творчества.

** Мы имеем в виду чисто эстетическую ценностную интонацию автора, в отличие от этической, так называемой «реалистической» интонации действительного или возможного действующего лица-героя, переживающего событие этически заинтересованно, но не эстетически[142].

ческих и паратаксических связей и пр.): чувство активности связывания и в них является организующим, но чувство — ценностно уже определившееся. Так, сравнение или метафора опираются на единство активности оценки, т. е. связь заключают интонативные стороны слов — не равнодушные, конечно, и к предметному значению (в плане психологическом — метафора, сравнение и другие поэтизованные словесные связи основаны на эмоционально-волевом взаимоотношении и сродстве слов); единство создается не логической мыслью, но чувством оценивающей активности; это не предметные необходимые связи, оставляющие чувствующего и волящего субъекта вне себя, не нуждающиеся в нем, но чисто субъективные, нуждающиеся в субъективном единстве чувствующего и волящего человека, связи. Однако метафора и сравнение предполагают и возможное предметное единство и связь, и единство этического события, на фоне которых чувствуется их созидающая активность: метафора и сравнение обымают упорствующую познавательно-этическую направленность, оценка, в них выраженная, становится действительно формирующей предмет, развеществляющей его. Отвлеченная от чувства связующей и формирующей активности автора, метафора умирает, т. е. перестает быть поэтической метафорой, или становится мифом (как просто языковая метафора она прекрасно может служить и целям познавательного высказывания).

Все синтаксические словесные связи, чтобы стать композиционными и осуществлять форму в художественном объекте, должны быть проникнуты единством чувства связующей активности, направленной на ими же осуществляемое единство предметных и смысловых связей познавательного или этического характера, — единством чувства напряжения и формирующего охвата, обымания извне познавательно-этического содержания.

И предметное, вещественное значение слова обволакивается чувством активности выбора значения, своеобразным чувством смысловой инициативности субъекта-творца (ее нет в познании, где нельзя быть зачинающим, где чувство активности выбора отбрасывается за пределы мира познанного). Но это чувство выбора отнесено к выбираемому, обымает его познавательную и этическую самозаконность[143].

Наконец, чувство активности завладевает и звуковой стороной слова. Голо-акустическая сторона слова имеет в поэзии сравнительно небольшое значение; порождающее акустический звук движение, наиболее активное в артикуляционных органах, но захватывающее и весь организм, или действительно осуществляемое

при собственном чтении, или сопереживаемое при слушании, или переживаемое только — как возможное, — несоизмеримо важнее самого слышимого, которое почти низведено до служебной роли вызывать соответствующие ему порождающие движения или для еще более внешней служебной роли быть значком смысла, значения, или, наконец, служить базой для интонации, нуждающейся в звуковом протяжении слова, но равнодушной к его качественному звуковому составу, и для ритма, носящего, конечно, двигательный характер. В романе, вообще в более крупных прозаических словесных целых, фонема почти совершенно уступает свои служебные функции — обозначать значение, вызывать движение, быть базой для интонации — графеме. В этом — существенное отличие поэзии от музыки.

В музыке созидающее звук движение имеет второстепенное значение сравнительно с акустической стороной звучания, кроме вокальной музыки, которая в этом отношении еще близка к поэзии, хотя здесь акустический момент все же несравненно важнее, чем в ней: но здесь созидающее движение еще органично, и мы можем сказать, что активно творящее внутреннее тело творца — исполнителя — слушателя вовлекается, как момент, в художественную форму[144].

В инструментальной музыке порождающее звук движение почти совершенно перестает быть органическим: движение смычка, удар руки по клавишам, напряжение, необходимое для духовых инструментов, и пр., в значительной своей степени остается за бортом формы, и только соответствующее этому движению напряжение, как бы сила затраченной энергии, совершенно отвлеченное от внутреннего органического чувства ударяющей или движущейся руки, вбирается в самый звук и в нем, очищенное, уловляется осмысленным слухом, становится выражением активности и напряжения внутреннего человека, как бы помимо организма и инструмента-вещи, порождающего ценностно-значимый звук. В музыке все композиционно значимые моменты впитываются и вбираются акустической стороной звука; если в поэзии автор, осуществляющий форму, — говорящий человек, то в музыке — непосредственно звучащий, но отнюдь не играющий — на рояле, на скрипке и пр. — в смысле производящего звук при посредстве инструмента движения; созидающая активность музыкальной формы есть активность самого значащего звучания, самого ценностного движения звука.

Термин «инструментовка» для обозначения упорядочения качественной стороны звукового материала в поэзии должен быть

признан чрезвычайно неудачным[145]; упорядочивается, собственно, не акустическая сторона слов, но артикуляционная, двигательная; правда, этот артикуляционный порядок находит свое отражение в звуковом составе, равно как и в графическом.

Значение творящего внутреннего организма не во всех видах поэзии одинаково: оно максимально в лирике, где порождающее звук изнутри и чувствующее единство своего продуктивного напряжения тело вовлечено в форму; в романе приобщенность форме внутреннего организма минимальная[146].

Конечно, и в романе порождающая слово активность остается управляющим формою началом (если роман действительно художественный), но эта активность почти совершенно лишена органических, телесных моментов: это активность чисто духовного порождения и выбора значений, связей, ценностных отношений; это — внутреннее напряжение завершающего духовного созерцания и охвата больших словесных целых — глав, частей, наконец, целого романа. Особенно выступает чувство напряженной ценностно-помнящей активности, эмоциональной памяти. Здесь входит в форму как конститутивный момент ее внутренне активный человек-творец: видящий, слышащий, оценивающий, связывающий, избирающий, хотя действительного физиологического напряжения внешних чувств и органов тела не происходит, — единый в своем чувстве активности на протяжении всего романа, начинающий и кончающий его — как целое продуктивного и осмысленного внутреннего напряжения*.

4. Единство формы есть единство активной ценностной позиции автора-творца, осуществляемой при посредстве слова (занимание позиции словом), но относящейся к содержанию. Эта занятая словом, только словом, позиция становится продуктивной и творчески сплошь завершающей содержание, благодаря изоляции его — не-действительности его (точнее и философски строго — действительности особого, чисто эстетического порядка). Изоляция есть первый шаг формирующего сознания, первый дар формы содержанию, впервые делающий возможным все последующие уже чисто положительные, обогащающие дары формы.

---

* Указанную созидающую активность автора-творца формы должно строго отличать от пассивного подражающего движения — действительного или возможного, — которое иногда бывает нужно для этического вчувствования, сопереживания, как равно должно отличать этическую интонацию от эстетической завершающей интонации.

Все моменты слова, композиционно осуществляющие форму, становятся выражением творческого отношения автора к содержанию: ритм, прикрепленный к материалу, выносится за его пределы и начинает проникать собою содержание как творческое отношение к нему, переводит его в новый ценностный план — эстетического бытия; форма романа, упорядочивающая́ словесный материал, став выражением отношения автора, создает архитектоническую форму, упорядочивающую и завершающую событие, независимо от единого, всегда открытого события бытия.

В этом глубокое своеобразие эстетической формы: она есть моя органически-двигательная, оценивающая и осмысливающая активность, и в то же время является формою противостоящего мне события и его участника (личности, форма его тела и души).

Творцом переживает себя единичный человек-субъект только в искусстве. Положительно-субъективная творческая личность есть конститутивный момент художественной формы, здесь субъективность ее находит своеобразную объективацию, становится культурно-значимой, творческой субъективностью; здесь же осуществляется своеобразное единство органического — телесного и внутреннего — душевного и духовного человека, но единство — изнутри переживаемое. Автор как конститутивный момент формы есть организованная изнутри исходящая активность цельного человека, сплошь осуществляющего свое задание, ничего не предполагающего вне себя для завершения, притом — всего человека, с ног до головы: он нужен весь — дышащий (ритм), движущийся, видящий, слышащий, помнящий, любящий и понимающий*.

Эта изнутри организованная активность личности творца существенно отличается от извне организованной пассивной личности героя, человека — предмета художественного видения, телесно и душевно определенного: его определенность есть видимая и слышимая, оформленная определенность, это — образ человека, овнешненная и воплощенная личность его[147]; между тем как личность творца — и невидима и неслышима, а изнутри переживается и организуется — как видящая, слышащая, движущаяся, помнящая, — как не воплощенная, а воплощающая активность, и уже затем отраженная в оформленном предмете.

Эстетический объект — это творение, включающее в себя творца: в нем творец находит себя и напряженно чувствует свою тво-

* Только методическое строгое понимание и изучение автора как момента эстетического объекта дает основы для методики психологического, биографического и исторического изучения его.

рящую активность, или иначе: это творение, как оно выглядит в глазах самого творца, свободно и любовно его сотворившего (правда, это не творение из ничего, оно предполагает действительность познания и поступка и только преображает и оформляет ее).

Основною задачей эстетики является изучение эстетического объекта в его своеобразии, отнюдь не подставляя вместо него какой-либо промежуточный этап дороги его осуществления, и, прежде всего, должно понять эстетический объект синтетически, в его целом, понять форму и содержание в их существенном и необходимом взаимоотношении: форму как форму содержания, и содержание как содержание формы, понять своеобразие и закон их взаимоотношения. Только на основе этого понимания можно наметить правильное направление для конкретного эстетического анализа отдельных произведений.

Уже из всего сказанного нами должно быть ясно, что эстетический объект не есть вещь, ибо его форма (точнее, форма содержания, ибо эстетический объект есть оформленное содержание), в которой я чувствую себя как активного субъекта, в которую я вхожу как необходимый конститутивный момент ее, не может быть, конечно, формою вещи, предмета. Предвосхищая несколько дальнейшее, скажем: художественно-творящая форма оформляет прежде всего человека, а мир — лишь как мир человека, или непосредственно его очеловечивая, оживляя, или приводя в столь непосредственную ценностную связь с человеком, что он теряет рядом с ним свою ценностную самостоятельность, становится только моментом ценности человеческой жизни. Вследствие этого, отношение формы к содержанию в единстве эстетического объекта носит своеобразный персональный характер, а эстетический объект является некоторым своеобразным осуществленным событием действия и взаимодействия творца и содержания.

В словесном художественном творчестве событийный характер эстетического объекта особенно ясен — взаимоотношение формы и содержания носит здесь почти драматический характер, особенно ясно вхождение автора — телесного, душевного и духовного человека — в объект; ясна не только нераздельность, но и неслиянность формы и содержания, между тем как в других искусствах форма более проникает в содержание, как бы овеществляется в нем и труднее от него отделима и выразима в своей абстрактной обособленности.

Это находит свое объяснение в характере материала поэзии — слова, с помощью которого автор — говорящий человек — может непосредственно занять свою творческую позицию, между тем как в других искусствах в процесс творчества входят — как технические посредники — чужеродные тела: музыкальные инструменты, резец и другие, кроме того, материал не захватывает столь всесторонне всего активного человека. Пройдя через эти чужеродные тела-посредники, активность автора-творца специализируется, становится односторонней и потому менее отделимой от оформленного ею содержания.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ЛЕКЦИИ И ВЫСТУПЛЕНИЯ М. М. БАХТИНА 1924-1925 гг. В ЗАПИСЯХ Л. В. ПУМПЯНСКОГО

<ВЫСТУПЛЕНИЯ ПРИ ОБСУЖДЕНИИ РЕФЕРАТА СОЧИНЕНИЙ Ф. МАЙЕРСА, ПРОЧИТАННОГО Л. В. ПУМПЯНСКИМ>[1]

Прения

Мих. Изр. Тубянский[2]. — Myers нарушает Ньютоново hypotheses non fingo[3], он привлекает гипотезы, не вытекающие из самого исследования. Это смесь научного с ненаучным, как и во многих метапсихических сочинениях. Мифы привлекаются в качестве гипотез для объяснения феноменов. — Между тем, если он набрасывает оккультную картину мира, почему же он не принимает оккультного перестроения сознания. Отсутствие философской культуры <у> Майерса и Л<ьва> В<асильевича>. — Чередование оккультных и философских стремлений было в прошлые цивилизации, нет оснований думать, что оно не будет продолжаться.

Н. И. Конрад[4]. — Параллель между правдой Майерса и правдой Шпенглера, несмотря на полную неправоту всех, быть может, отдельных утверждений; вся современная цивилизация идет к утверждению метапсихического феномена. Книга Майерса может претендовать только на роль одного из путей этого движения. Терминология излишня, материал (например, спиритический) не имеет оккультного значения (серьезного), выводы произвольны. Громадная реальность известна ему только по случайно открывшимся фактам, совершенно случайным и не допускающим никаких гипотез; современные немецкие ученые, например, отказались теперь от каких бы то ни было гипотез, изучая феномены материализации. Итак, вся книга распадается, — но верно и значительно направление.

Мих. Мих. Бахтин. — В книге Майерса надо различить план эмпирический и план ценностный. — В первом плане все зависит от того, насколько использованы им все факты, на-

сколько верно установлена связь, например, между гениальным и гипнотическим. — Но главное для Майерса — второй план. Здесь центр — учение о личности; и здесь все время пересекается ряд моментов: то юридические, то эстетические, то религиозные и пр., так что каждая проблема проводится через ряд этих моментов. Так, религиозная проблема бессмертия (ценности)[5] подменена достоверностью продолженного бытия; биологический субъект объявляет себя религиозным, между тем как здесь только биология, проведенная в высший план.

Герой и автор в художественном творчестве
Цикл лекций М. М. Бахтина[6]

1. Методологическое введение. 2[7]. 3. Герой в пространстве (тело). 4. Во времени (душа). 5. Взаимоотн<ошение> героя и автора.

Тенденция Kunstwissenschaft[8] создать частную науку об искусстве, незав<исимую> от общей философской эстетики. Между тем «научность» обладает двумя точными признаками (конститутивными): отнош<ение> к эмпирии и отнош<ение> к математике; такова естеств<енная> научность. Другой (из единств<енно> 2 существующих) типов научности есть научность гуманитарных наук[9], определяемая отношением к эмпирии и отношением к смыслу и цели. Опыт здесь другой, имеет значение его интенсивность[10]. — То, что один опыт сложился вполне, а другой еще слагается и приводит к попыткам некритического перенесения методов позитивной научности на художественное творчество. Все равно, последовательно сделать это невозможно, это и делается непоследовательно. Прежде всего, ориентация на материал, которая как будто бы сближает работу эстетика с работой позитивных наук и соблазняет неспециалистов. Вчера ориентация на психологический материал, сегодня — на поэтический. Получаются плоды «скороспелой научности», фиктивные суждения, совершенно отдельные при всей своей многочисленности. Все же и «формальный метод» (на самом деле, материальный) не может обойтись без телоса[11]; иначе формалисты, конечно, не могли бы выйти за пределы чистой лингвистики; но привносят его эклектично и ориентируются на материале, т. е. на продуктах закономерности. — Отсюда объясняется проблема места материала; общий вопрос о составе эстетического объекта и о месте в нем

материала, так что мы неизбежно приходим к проблеме общей эстетики, которая одна компетентна.

Глава 1.

Понятие конкретной систематичности. Каждое явление культуры лежит на границе[12]. Познание находит не индифферентный материал, а бытие, оцененное поступком, верой и пр.[13] Каждое явление в каждом своем моменте размежевывается с пограничными областями культуры[14]. — Но тут отличие эстетики от других областей: эстетический акт относится положительно[15], ибо относится к бытию уже оцененному поступком, уже опознанному; он не отвлекается от этой опознанности и оцененности, а вводит их коэффициент. В этом положительном отношении эстетика сближается с религией[16]. Это дает смысл и ходячим требованиям «искусство должно преображать жизнь» и пр. — действительно, отношение положительное. Вот эту-то опознанную и оцененную действительность М<ихаил> М<ихайлович> называет содержанием[17]. Содержание не есть то-то и то-то, а есть разрез, по которому все в искусстве может быть продолжено чисто познавательно и чисто этически. Содержание есть возможный (бесконечный) прозаический контекст, однако всегда парализуемый формой[18]; пассивность всего познающего, всего поступающего[19]. И проблема эстетики и заключается в том, чтобы объяснить, как можно так парализовать мир.

Проблема обоснованного покоя[20]
Доклад М. М. Бахтина

Понять ф о р м у мира, в котором обретает значимость молитва, обряд, надежда... — вот задача философии религии[21]. В первый момент она, будучи проблемополагающей, должна и самый догмат поставить как проблему[22], т. е. не догматически; но неизбежен момент, когда она сама станет догматична. — Форма, в которой живет религиозное сознание, есть событие[23]; это первый шаг установки религиозного сознания. Но двойственность понятия событие выясняется из сравнения события, например, исторического с событием личным и интимным; в событии интимном главным является причастность моя. И вот религиозное событие явно принадлежит этой категории причастности[24]. Я нахожусь в бытии, как в событии[25]; я причастен в единственной точке свершения[26]; религиозная непроницаемость вовсе не есть физическая;

моя неизгладимость, неуничтожимость моего единственного места в бытии[27]; по аналогии с непроницаемостью физической, догматическая метафизика превращает ее в субстанциональную, между тем как она есть только *событийная* причастность. И вот сознание ее и есть *совесть*; т. е. долженствование не нравственное, а единственное: никто, кроме меня, во всем мире не может совершить того, что должен совершить я[28]. Между тем долженствование нравственное есть долженствование закономерное[29]. Здесь же долженствование исходит только из неповторимости, и совесть мучит не за неподчинение закону, а исходя из единственной установки. Отсюда вытекает и невозможность обобщить религиозную норму; отсюда и не понятое Фейербахом требование христианином креста для себя и счастья для других. Да, между мною и другими — для христианина бездна; деление происходит нацело: я и другие[30]; деление это необратимо; из этого абсолютного деления и исходит причастное сознание. — Отсюда ясно, как безнадежна попытка *нравственно* понять обряд, молитву и пр. — Вне этого основного факта религии (уединение себя) ни одно религиозное явление необъяснимо. Так, например, покаяние совершенно необъяснимо в принципах нравственности, т. е., собственно, юридических (которые суть логика этики)[31].

Где для нравственного сознания два человека, там для религиозного сознания есть *третий*: возможный оценивающий[32]. Вообразим религиозно правого мытаря, который имманентизировал бы свое оправдание, он сразу стал бы неправ; таким образом, оправдание его возможно только воплощенным Третьим. Между тем фарисей усвоил *в себя* это Третье сознание, мытарь же разомкнул возможный миф о своей личности через Третьего[33]. — Так же ребенок, говоря «ручка», очевидно, получает свою ценность от матери; самостоятельного ценностного самосознания у него нет. Так же извне идут оценки меня в государственной регистрации, в быте (мне дает место за столом). При догматическом затвердении это дает мифологемы «естественного права». Так же приобретаю я оценку свою в жениховстве, невестности души, т. е. в любви другого[34]. Здесь тоже возможны мифологемы, равно как и во вбирании в себя авторства (в эстетическом двойничестве)[35]. Узурпировать можно и записанность свою на небесах, от чего спасало, например, предопределение, всецело отдававшее Богу оценку меня и оставлявшее меня вне спа<се>ния[36], записан я или нет.

— Истинное бытие духа начинается только тогда, когда начинается покаяние[37], т. е. принципиальное несовпадение[38]: все что может быть ценного, *все* находится вне меня, я есмь только

отрицательная инстанция, только вместилище зла[39]. Дневники Толстого[40]; мольбы о даре слезном[41]. Нащупать, наконец, свое бытие по-настоящему: дойти, наконец, до воистину реальности своей личности, отбросить все мифологемы о ней. Я бесконечно плох, но Кому-то нужно, чтобы я был хорош[42]. Каясь, я именно устанавливаю Того, в Ком я устанавливаю свой грех. Это и есть обоснованный покой, не выдумающий ничего; спокойствие может быть либо самодовольства либо доверия; от покоя самодовольства[43], т. е. покоя эстетической мифологемы, должно освободить меня именно беспокойство[44], которое, чрез покаяние, станет доверием[45]. — Дело серьезнее свободы, дело идет (в вере) о большем, чем о свободе, т. е. чем о гарантиях[46].

Но в известные моменты необходимо встанет перед нами проблема в о п л о щ е н н о г о Бога[47].

<ЛЕКЦИИ М. М. БАХТИНА>[48]

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЛЕКЦИЯ М. М. БАХТИНА

По проблемам, следуя трансцендентальной эстетике[49]; так в связи с проблемой пространства — весь Bergson.

- Оценивать систематическую философию можно только исходя из нее; уже оценка ее предполагает систематичность позиции. Обычные же корреляции сумбурны, методически неубедительны; даже в нео-кантианстве есть школа, имеющая точку опоры и вне систематической философии (Риккерт). Это все — наивные корреляции. — Возможно еще взять систематическую философию как культурную Leistung[50], как факт, исторически воплощенный; в этом плане можно говорить о систематической философии и несистематически; это будет план исторической или духовной психологии[51]. Возможна тема: проблема систематической философии изнутри исторического субъекта.

Моменты, которые растворены в единстве субъекта быть не могут (старик, сажающий дерево), свободны даже от предпосылки существования человечества; они принципиально трансгредиентны[52] (недаром философия, для популярного сознания, есть размышл<ения> о смерти, бессмертии и т. д.). — Возможно еще метафизическое ипостазирование моментов, трансгредиентных сознанию (классический платонизм); они фиксируются, им придается категория бытия, но фиксировать проблему не значит

разрешить ее. — Нигилизм же хочет во что бы то ни стало отстоять единство естественного субъекта, принципиально отвергая нерастворимые моменты; но и нигилизм дает врачу — плоть; эта плоть, конечно, отличается от Платоновских идей, но все же она есть и даже она заполнила современное сознание[53]. Вообще отказаться от плоти трансгредиентных моментов есть задача, быть может, неосуществимая.

Таким образом, все направления исходят (положительно или отрицательно) из избытка, не из естественного человека, а из исторического; это перенесение всего с субъективного на объективное единство. Конечно, нужно и остается субъективное единство (память!), но рядом с ним становится и предметное единство. — Предметное единство всегда было в мышлении, но было, как образ; например, человек и — природа. Но ведь весь этот образ зиждется сплошь на единстве моей позиции; мы не вышли ни на шаг за пределы натурального человека. — Гениальное дело Канта заключалось в разрушении э т о г о единства, потому что это только единство натурального субъекта[54]. Для философии равны все корреляции. — Объективность (реальность)[55] даны не в природе, не в сознании, а в истории и культуре; объективность и непрерывная объективация в культурной работе. Не в образе, не в фиксации, а в работе. Рядом с субъективным единством, нужным для усвоения, есть объективное единство теоремы самой. Это и есть Кантова проблема объективности сознания. Субъективное единство есть только технический аппарат для осуществления реальности культуры. Единство мышления надо понимать как единство науки; единство воли есть Einheit[56]; единство сознания есть только образ единства культуры, которое, в принципе, не может быть осуществлено в един<ичном> сознании. Это входит в определение. Как субъект, я никогда и ничего не узнаю; ученый сразу перестает быть ученым, как только он становится мудрецом, т. е. тем, кто хочет создать с у б ъ е к т и в н о е единство сознания[57]. Главная опасность — в том, чтобы образ не стал чем-то большим, чем подсобное; забвение того, что единство сознания есть только образ — вот главная опасность для философии.

Вторая опасность — сгущение единства культуры до образа культуры (например, в эстетике, в социальных науках — объективно реальное значение «учреждений»), рецидив примитивных, до-Платоновских предположений, давно побежденных в философии самой. Наивная объективация своей объективности. Сгущение может происходить в разном моменте образа, но процесс всюду один: образ заступает объективную связь.

Объективность есть только объективность становления культуры. Дело Канта есть замена натурального сознания (и его лазеек) сознанием историческим. — Но где же методическая гарантия историчности сознания. — Единство пути и исторические этапы. — Направленность, проходящая чрез все этапы, одна есть предмет философии. В каждой мысли есть момент проблемы и момент тезиса; в проблеме, мысль выходит сама за себя. В научном познании различение сравнительно трудно; но в нравственной области тезис принимает самые соблазнительные формы. — Принципиальное равенство всех этапов; этому противоречит философия откровения — открытия — нечаянной радости — сюрприза. Все это не понимает равенства всех этапов.

Это даже не тезис, это уклоны тезиса, который отделил себя от проблемы; это устроение, где данная величина берется не в единстве культуры, а в единстве данного сознания. Этап закрывает путь, и тезис перестает быть тезисом. — Каждую мысль можно оценить по этому: что предносится мыслящему — образ мудреца, либо же образ для него имеет значение только техническое. — Это различие сказывается во всем, даже в стиле мысли. — Все философемы типа откровения вытесняют проблемность, но забыть ее не могут; уверенность в том, что суждение входит в какое-то единство, должна быть даже для субъективного устроения. Отсюда заведомая безнадежность их: они претендуют и на методологизм, а, с другой стороны, хотят субъективного завершения. Порочен *стержень* — что, конечно, не обесценивает Гегеля и Шеллинга. Объявить себя узнанным или доказанным? Требовать веры или проверки? Эти философемы этого сами не знают. — Мудрец стал — недаром — скептичен, другой форме мудрости мы уже не верим. Скепсис — недоверие ко всему, что не устрояет меня. — Верный принцип: следить в каком плане работает мысль — «достижения» или «доказательства». Философия всегда была полна обрывками откровения; антропософия в своем роде хорошо сделала, что эти обрывки собрала.

2-Я ЛЕКЦИЯ М<ИХАИЛА> М<ИХАЙЛОВИЧА>

Единственное философское обсуждение систематической философии возможно только изнутри систематической философии самой, но возможна и характеристика систематической философии — историко-философская. Почему же возможны другие типы философствования, кроме систематического? Причин три: 1) образность, свойственная мышлению самому. Plat. Resp.[58]: мышле-

ние, являющееся только придатком к кругозору; Bergson тоже желает вернуть мышление к первоначальной образности, к единству кругозора. Логика кругозора — это и есть источник несистематической философии; имманентная логика эстетического образа создает и движет ряд философских концепций. Эстетика должна построить типологию таких учений[59]; 2) откровение, которому пытаются придать философскую форму. Тут уже не эстетика, а философия религии должна показать чистую ее форму — догматическую. Телесно-душевный человек всюду хочет подчинить философию своей цели, исказить принципиальную незавершенность мысли[60]; 3) реальность, как последняя инстанция проверки философских взглядов. Из этой реальности надо исключить ее авторитетность; элементарная условная авторитетность принимает форму достоверности, что приводит к вопросу о том един<ственном> кругозоре, в котором факт явился. Элементарный авторитет так велик в служении реальности, что возможно было введение реальности в мир религии (не истинно, а воистину). Но если эту авторитетность устранить, останется только реальность поступка; это только нужда в реальности. Она и приводит к метафизике, которая есть вся — постулат поступка, потому что поступок всегда нуждается в реальности. Для поступка — весь вопрос в существовании и характере реальности (между тем как для религии вопрос вовсе не в том, есть ли Царство Небесное, а попаду ли я в Него). Постулятивность реальности, спаявшаяся с образностью и откровением, лежит в основе всех философем[61]. Отсюда возможен ряд интересных работ: перевести обратно в образ — откровение — нравственность то, что у великого философа изложено в теоретической форме (например, у Фихте). Типичным признаком выхода из чистого познания является смешение априорного и апостериорного (что от Фихте перешло в весь германский идеализм).

Вот что дает убедительность несистемат<ическому> филос<офствованию>; в нем натуральное сознание хочет быть единственным (après nous le déluge)[62]. Мифологизация пути — вот еще одна возможная опасность для чистого мышления; здесь метод становится героем философствования и хочет получить награду сразу; риск становится героем (Фрейбург).

Вопрос о *праве* науки как учреждения, как исторического факта. Кроме того, ориентация Канта на положительной науке ставит вопрос о фактичности науки самой: не придется ли вечно пересматривать критицизм в связи с изменением науки самой? Все эти сомнения, основав<шиеся> на непонимании Кантовского

критицизма. Ориентация Канта на ф а к т е наук имеет чисто проблемный характер, Кант не утверждал даже существования науки самой, он самое науку делал проблемной (а вовсе н е о п о р о й). Когда философия имеет дело с фактами, это не исторические факты. Исход из факта не есть опора на факт: уже Фалес проблематизирует природу. Почему же Кант проблематизирует именно науку (а не восприятие, не «интуицию durée»[63] и пр.)? Эта проблематизация, конечно, чисто гипотетична, она не есть обусловление фактом: Кант вовсе не хочет исходить из будто бы признанной правоты естественных наук. — Остается сомнение в правильности факта, выбранного для проблематизации: наука ли была лучше всего для выбора...? Но что-либо иное было бы лучше?

Но к а к а я проблематизация? Имманентная, т. е. обоснованная в самом научном познании, вследствие чего философия есть рефлектирование науки о самой себе; нет постороннего трибунала.

3-Я ЛЕКЦИЯ М<ИХАИЛА> М<ИХАЙЛОВИЧА>

Анализ вопроса об ориентации Канта на науке. 3 возражения: 1) наука как исторический факт — можно ли ориентироваться на историческом факте? 2) вообще что-то предполагается; философия как будто с самого начала обусловила себя чем-то; как будто философия находится в зависимости от нужды в науке; Кант будто бы заранее избрал математику и естественнонаучность и избрал по прагматическим основаниям: «лучше нам остаться с математикой, чем с метафизикой». Следовательно, кантианство обусловлено определенным внефилос<офским> фактом; 3) релятивность науки не релятивирует ли и философию. — Все эти возражения не понимают, что ориентация на науке не есть вовсе опора на ней, а проблематизация ее. Но возможно возражение, правильно ли выбрана Кантом наука; возражение отпадает, потому что противопоставить оно может только другую проблематизацию. Эта проблематизация науки имманентна ей самой, Кант не спрашивает нравственно, религиозно, социально полезна ли наука и пр. (чего часто не понимают представители самих наук, думающие, что философы обсуждают их науку с какой-то чужой точки зрения «философской»). Ошибка Когена: проблематично не познание об искусстве, а искусство само; между тем забвение вторичности этики и эстетики делает философа человеком партии; этика проблематизирует государство само и пр. (а не науку о государстве): не овладевает государством, а сама будет взята им в плен. —

Возражение об исторической обусловленности философии Канта: довольно требования необусловленной философии, чтобы проблематизация была уже дана, большего для философии не нужно.

На терминологии Einleitung[64] осталась одна марбургская школа, отбросив Anschauung[65] и Begriff[66], одну как психологический, а понятие — как абстрактный момент суждения; таким образом противопоставление трех: Anschauung, Begriff и Urteil[67] отброшено, оставлено только Urteil, суждению место только среди других суждений, т. е. в системе; суждение тендирует к системе, конечно, ему место не в психике моей; это общество суждений неисчислимо; как только число суждений ограничивается, мы вышли уже за науку; суждение мыслимо только в бесконечном контексте суждений; ориентация на науке есть ориентация на системе суждений, принципиально открытой и неограниченной. Но почему суждение? Почему у Когена ощущение вынесено в самый край системы? Потому что ощущение только в субъективном единстве есть первое; в науку же оно входит только чрез ряд суждений; мое ощущение, которое может быть в центре моей жизни, в науке занимает скромнейшее место, где оно только вопрос, а не ответ. Вот почему ощущение в начале философии только там, где установка не строгая. — То же и интуирование у Канта — есть сошествие с верной позиции, подмена науки — научным сознанием; правая и левая перчатка Канта есть тема психологии, а не философии. Отказываемся мы и от психологического и от исторического определения науки, вообще мы отказываемся от определения рода бытия, к которому принадлежит наука; этот род мы сами определяем; теория познания создает особый род бытия[68]: философское бытие, культура; это специфический род бытия не совпадающий с естественнонаучным, историческим, психологическим бытием. Но термина идеальное бытие надо остерегаться, за метафизический его характер, пространственно-временные причины стали как бы существующими в сознании, <надо остерегаться> вообще приписывать бытие тому, что принципиально обладает т о л ь к о особым ф и л о с о ф с к и м бытием. Мы должны быть скромны и суждение оставить т о л ь к о в науке, не влагать в это понятие больше, чем нам нужно, не обогащать его.

4-Я ЛЕКЦИЯ (25 ОКТЯБРЯ 1924)

Психологический состав познания можно найти только исходя из факта науки; изнутри науки встретиться с субъектом есть единств<енно> правильный путь; в начале философии даже не может возникнуть проблемы восприятия и других проблем субъективного сознания; Кант поэтому совершенно правильно исходит из суждения; суждение физики и пр. берется изнутри физики самой и пр., а не в связи субъективного сознания, нуждающегося в единстве. Но уже в трансцендентальной эстетике Кант изменяет позиции Einleitung, рождается нужда в интуиции пространства и времени; получается, как будто мы изнутри субъективного сознания получаем объективное единство — между тем как, на самом деле, объективное единство предполагается самой постановкой вопроса. Если же в самом начале пути вступить на путь субъективного познания, мы сразу осложняем путь придатками эт<ическими>, религ<иозными>, эстет<ическими>. — Итак, познание есть объективная система суждений; единственное общество для суждений есть другие суждения; вне их, оно вообще не есть суждение; только внутри системы других суждений живо суждение. Этот прозаизм необходим в начале пути философии, ибо всякое обогащение суждения, в начале пути происходит за счет других этапов; преждевременное неметодическое сгущение может погубить всю дальнейшую работу.

Синтетичность и априорность — вот дальнейшие признаки суждения у Канта; синтетичность означает не-догматичность, отсутствие готового, что оставалось бы только анализировать; «оказалось», «уже есть» — отвечают основной тенденции познания описывать себя как уже данное, т. е. тенденции пассивности. Надо расширить понятие синт<етического> и аналит<ического>; связь с аналит<ическим> не учреждается, а преднаходится. Кант хотел сказать, что нет такого откровения, в котором заключено было суждение. В познании дело идет о рождении суждения заново; синтетическое суждение есть учреждение связи нигде познанием не преднайденной. Познание сплошь синтетично, анализ же есть только техника, анализ не есть характ<еристика> познания, аналитическое суждение вообще не есть суждение.

Априорность в Einleitung понята очень чисто, не как доопытность (ни во временном — Sic! — ни в ценностном смысле: априорность не «выше» и пр.). Априорность в Einleitung есть только методическое первенство в системе суждений. Во всяком ином

смысле априорность тоже может оказаться, но только не в начале пути.

Итак, проблематизируется система суждений, связь которых учреждается *впервые* и притом так.

— Уже первый довод Канта в доказательство априорности пространства (что пространство нужно уже для восприятия и пр.)[69] говорит о том, что Кант исходит из установки субъективного сознания, из кругозора, т. е. не из науки (например, геометрии). Второй довод: от пространства, как созерцания, отвлечься нельзя[70]. Споры велись наивно, «не проверить ли нам, действительно ли нельзя...?», — но виновата сама постановка вопроса у Канта; можно ли и<ли> нельзя *представить* совершенно не относится к вопросу, можно ли или нельзя *оперировать*. — Второй довод, таким образом, восходит к той же телесно-душевной установке.

Третий довод, различающий дискурс<ивность> и созерцание[71], ухудшил Аристотелевский схематизм, потому что у Канта, очевидно, не те понятия, которые живут в науке. Кант все время на границе представления о пространстве как предмете — блестяще эстетическая точка зрения, доказывающая, что Кант все время имеет в виду кругозорное пространство, которое имеет части и пр., — между тем как геометрия целостного пространства не знает, так что название «эстетика» неожиданно оправдывается! — Чтобы понятие человек противопоставить единичному человеку, нужно из понятия сделать уже род единичного существа. Интуиция пространства, как нечто отличное от других продуктивных понятий, отпадает; остается одно понятие пространства.

Четвертый довод о бесконечности пространства[72] тоже восходит к бесконечности всякого понятия. Можем ли мы или не можем вообразить пространство не-бесконечным, есть вопрос к делу не относящийся. Для изоляции пространства от всего другого нет никаких оснований. В познание же науки это все может войти лишь интроированием. — Это верное описание логики видения, но не логики науки.

Предложение ввести термины пространственность и временность в философию, оставив пространство и время для эстетики[73]. Между логикой созерцания и логикой науки — бездна, и одну из другой вывести нельзя. У Канта же нет ничего, кроме логики кругозора, т. е. субъекта.

5-Я ЛЕКЦИЯ

Только дальше Кант возвращается к правильной точке зрения: вот пространство, какова его роль в науке.

Субъективность пространства должна <быть> отброшена, потому что геометрия совершенно не ставит этого вопроса[74]. Иное дело следующее положение: все, что является в опыте, пространственно локализовано. Пространство реально[75], потому что невозможно признать реальность предмета без однозначного пространства; все, что есть в природе, с неизбежностью пространственно локализовано. — Идеально же пространство — не эмпирическое, а трансцендентальное[76] (эмпирически идеален был бы единорог и пр.); трансцендентальная же идеальность означает, что пространство необходимо для опыта и знания — и только для него, — отпадает поэтому вне-границ-пространства-находящееся. Пространство сплошь обусловлено границами опыта.

Время тоже взято у Канта в единстве субъективного кругозора[77]. Кант берет не то время, в котором производится исчисление (потому что оно не предполагает временной образ). Иное дело музыкальное время, которое сплошь есть временной образ. Только с этим (эстетическим) временем впадает в столкновение теория относительности. Это то пространство и время, в котором построяется эстетический образ.

Ряд математический не есть временной ряд, последовательность чисел работает временем только как образом (технич<ески>), Кант же связь числа с временем обосновывает не как образ.

6-Я ЛЕКЦИЯ (16 НОЯБРЯ 1924)

Теория Бергсона ведет к тому, чтобы всю культуру объяснить как надстройку; само познание оказывается случайным с точки зрения найденной философской основы; это, конечно, еще не возражение, это только психологическая локализация теории Бергсона среди «обедняющих» теорий[78]. Конечно, бергсонианство начинает с субъекта; между тем субъект есть экземпляр (продуктивный в биологии и психологии) и сознание субъекта экземплярно; ясно, что такое понимание субъекта не удовлетворит Бергсона и вообще философию с такими притязаниями, которой нужен беспредпосылочный субъект; Бергсону нужен дезэмпиризованный субъект, и он достигает его чрезвычайно упрощенным способом: актом вчувствования, совпадения с этим субъектом; в терминах

кантианских это значило бы, что убедительность реальности достигается только отождествлением с нею. Бергсон идет даже дальше: даже я и ты, я и вещь уже надстройка; первоначальное же есть единство реальности, не знающее никакой дифференциации — что роднит Бергсона с мистикой (как и всякий интуитивизм), потому что этот акт вчувствования уже не мне одному принадлежит, а есть факт исторической либо космической жизни (например, вечное рождение Христа в душе, у Мейстера Экхарта). Уловление реальности субъектом так, что субъект теряет свою локализацию, есть уже мистика; возвращение же к локализации есть уже регресс. Между тем физик, не теряя своей локализации и единственности своего места, приобщается к жизни чрез культуру и науку — что для Бергсона есть регрессивный путь. Уголок культуры для него есть искажение истинно-сущего; чтобы опорочить этот уголок (доказать ничтожность нашего опыта) знаменитый пример сфекса[79] и пр. Созерцание стало высшей ценностью, которая достигается забвением всей культуры,— а она маленькая надстройка, рассыпающаяся при первом соприкосновении с реальностью. Единичный субъект Бергсона не есть результат раздробления мира для прагматического познания, это космический субъект; реальность же есть испытанность космическим субъектом, что крайне затрудняет спор с Бергсоном. — Грубый антропоцентризм был бы единственной картиной мира «возможного» опыта. При определении реальности, на действительный и возможный опыт фиктивного субъекта ссылаться невозможно; остановиться мы можем лишь на времени, взятом из науки, а не на несуществующем переживании времени; время не переживается, а само есть предусловие научного опыта.

Логический ряд следования свободен от предпосылки времени; время не входит в логический ряд и обосновывается качественной оценкой, потому что я нуждаюсь в единстве времени, чтобы оценить моменты времени. — Тоже не связана с временным рядом и последовательность логическая (заключение не «после» посылок). — Вневременной этический ряд последования ценностей только п р и м ы к а е т к временному ряду, но, абстрактно, необходимо строжайшее различение (от низшей инстанции к высшей или обратно); в религиозной области иерархия этического ряда <нрзб.>[80] во время (с н а ч а л а Бог, п о т о м мир); между тем как в числовом ряде нет т я г и к времени, этический ряд обнаруживает явную тягу овладеть временем; п р и м ы к а н и е таким образом несомненное (от этого резко отлично обрастание психологическим временем, которое философии не касается).

7-Я И 8-Я ЛЕКЦИИ. 9-Я ЛЕКЦИЯ

<ВЫСТУПЛЕНИЕ М. М. БАХТИНА ПРИ ОБСУЖДЕНИИ ДОКЛАДА М. И.>[81]

Доклад М. И.[82]

Критика Wunschtheorie[83] устарела, потому что Schell[84] не мог предвидеть психоанализа[85]. — Обетование Откровения — как материнская среда (Откровение «смягчает» неравновесие между идеальным и чувственным). — И вот эта помощь религиозно неприемлема и религиозно невозможна. Не потому чудо и Откровение невозможны, что они нарушают законы природы, а законы природы существуют как раз для того, чтобы чудо и Откровение были невозможны. Откровение и чудо невозможны 1) для того, чтобы существовал мир — при существовании чуда мир теряет всякий смысл. Осмысленность и физиономия мира возможны только при условии отсутствия чуда и Откровения; 2) они не должны быть, чтобы мог быть человек; нравственные требования, правда, исполнялись бы, но из страха, надежды и вместо нравственной личности была бы отличная марионетка; состав мотивов деятельности так изменился бы, что сама нравственность стала бы невозможна. Почему души, по Проклу, должны испить Леты перед тем как воплотиться. Силовое поле вокруг человека изменило бы весь характер его земной деятельности. «Таит покров пощады...» [86] нарушение этой пощады было бы жестоко и немудро; 3) чудо и Откровение не должны быть и ради отношения человека к Богу, потому что если была бы малейшая уверенность, то отпала бы заслуга и возможность веры. Чтобы была возможна религия, нужна ночь между двумя мирами. Позиция же требующая помощи, есть детская позиция, а подача этой помощи — материнская позиция.— Теперь, положительный ответ: где же связь между двумя мирами? связь троякая: 1) общее откровение жизни, личности, истории, «Беззвучно-плещущими Летами — Бог разградил свои миры...», угадывание, «пасомы целями родимыми...», «гори, невставшая звезда», «навстречу им цветем из тьмы» [87]; 2) мифы напевающие о потустороннем, тихая связь — ловлю края одежд; 3) постулаты практического разума.

Возражения М. М. <Бахтина>

Почему только без законов природы мир потерял бы свою физиономию? Почему и без наличности Откровения мир не потерял бы своей определенности? Это в такой же степени характеризует мир, как и закон природы. Больше того, даже без наличности нескольких откровений, борющихся между собой, из которых только одно — истинное, тоже мир и история изменились бы в своей физиономии. — Веру и уверенность можно противопоставить, только взяв их абстрактно; в конкретности своей одно не исключает другое. — М. И. доверяет и не доверяет человеку, и слишком много взваливает на человека (став на позицию отца) и слишком мало (узнав Бога, человек не может быть нравственным и т. д. ...). Между тем в христианстве доверие и недоверие идеально слиты — это очень важный пункт христианской религии[88]. — Если нравственный закон может быть обоснован только изнутри, то отпадает всякое иное отношение к миру, кроме голорационального — между тем М. И. принимает наития, шопоты. — Не неприятие, а типичная боязнь Откровения. Скрытый нерв всей этой позиции именно боязнь. Ср. людей, которые боятся получить услугу, боятся, что они будут обязаны; здесь именно боязнь получить дар и этим слишком обязать себя. На этой почве всегда возникает около религии боязнь обязаться. Это типичная культурная специализация, где (протестантизм) и родилась боязнь быть потревоженным. Зачем мне Церковь, когда у меня есть Fach[89]. Тенденция спастись на своем месте в мире.

<ВЫСТУПЛЕНИЕ М. М. БАХТИНА 1 НОЯБРЯ 1925 Г.>[90]

М. М. Бахтин (1 ноября 1925 г.)

Бл. Августин — против донатистов[91] — подверг внутренний опыт гораздо более принципиальной критике, чем психоанализ. «Верую, Господи, помоги моему неверию»[92] находит во внутреннем опыте то же, что психоанализ. — Помощь нужна не для предмета веры, а для чистоты веры самой. — Откровение характеризуется не помощью, а Личностью, которая хочет открыть Себя; важн<ейший> момент Откровения есть персональность. Поэтому проблемы Откровения не могли быть даже затронуты у М. И., именно отношение двух сознаний, уподобление Богу — что в корне меняет постановку вопроса, потому что персональ-

ность, как форма Бога в Откровении, относится и к субъекту. Не квалифицированное сознание есть субъект Откровения, не единое сознание, а все сознания в единичности их; персональность Бога и персональность всех верующих есть конститутивный признак религии; argumentum ad hominem[93] в религии совершенно поэтому допустимо, так что логика р<елигиозная> совершенно не та, что филос<офская>: персональное отношение к персональному Богу — вот признак религии, но вот и особая трудность религии, благодаря которой может возникнуть своеобразная боязнь религии и Откровения, боязнь персональной ориентации, желание ориентироваться в одном предметном, в одном смысле, как в чем-то свободном от грехопадения; на таком культурном имманентизме и ориентируется совр<еменный> нео-иуд<аизм>, боящийся личного Бога. Характеризуется этот культурный имманентизм стремлением отвечать ex cathedra[94], а не от себя, не лично, отвечать в едином сознании, ответить систематически, как этический, нравственный и т. д. субъект; это попытка разыграть событие с одним участником; между <тем> в событии, как таковом, есть принципиальная несправедливость, принципиальная иррациональность; само Воплощение разрушило единство Кантовской личности. — Благодаря отпадению Личности в Откр<овении> у М. И. оно приняло вещный характер, сообщение чего-то; овеществление Откровения, забвения дара и Дающего, голая вопросность и абсолютизация нужды, нужна сама нужда, ничего больше[95].

КОММЕНТАРИИ

Первый том Собрания сочинений М. М. Бахтина — это начало пути мыслителя, или, как можно сказать с сожалением, то, что дошло до нас от этого начала. Письма М.М.Б. 1921-1922 гг. из Витебска, а также краткие сообщения в витебском журнале «Искусство» и в петроградской «Жизни искусства» содержат темы и названия работ, которыми занят автор в это время, — «книга, посвященная проблемам нравственной философии» (Искусство. 1921. № 1, март. С. 23); «Субъект нравственности и субъект права», текст, над которым автор начал работать летом 1921 г. и которому предназначал быть «введением в мою нравственную философию» («Этой работе я надеюсь в ближайшем времени придать окончательную и завершенную форму, она послужит введением в мою нравственную философию» — из недатированного письма М. И. Кагану, скорее всего относящегося к поздней осени или самому концу 1921 г.; см.: *ДКХ*. 1992. № 1. С. 71), но который в начале 1922 г. был им «отложен» ради работы о Достоевском («Сейчас я пишу работу о Достоевском, которую надеюсь весьма скоро закончить; работу «Субъект нравственности и субъект права» пока отложил» — из письма М. И. Кагану от 18 января 1922 г.: там же. С. 72); «трактат “Эстетика словесного творчества”» (Жизнь искусства. 1922, 22-28 августа. № 33. С. 4); та же тема названа в письме М. И. Кагану от 20 февраля 1921: «В последнее время я работаю почти исключительно по эстетике словесного творчества» — *ДКХ*. 1922. № 1. С. 66); наконец, упомянутая «работа о Достоевском» и даже написанная, по тому же сообщению «Жизни искусства» в августе 1922 г., «книга о Достоевском»: «Молодым ученым М. М. Бахтиным написана книга о Достоевском и трактат “Эстетика словесного творчества”»; в недавно публикованном письме М. И. Кагана Н. А. Бердяеву от 29 мая 1922 г.,— посланном из Невеля, — в котором М. И. Каган просит о помощи М.М.Б., сообщая о его бедственном положении и о перенесенной им длительной болезни, также сказано, что «он сейчас работает над большой книгой о Достоевском» (Макаров В. Г. Архивные тайны: интеллигенция и власть // Вопр. филос. 2002. № 10. С. 148). Как соотносятся эти темы и названия с дошедшими текстами М.М.Б., в точности мы не знаем. Из этих текстов «<К философии поступка>» сближается по своему характеру с тем, что было названо в сообщении витебского журнала «книгой, посвященной проблемам нравственной философии»; тема о субъекте нравственности и субъекте права лишь косвенно присутствует в тематическом контексте этого сочинения, так что, несомненно, работа с этим названием, которую автор в январе 1922 г. «отложил», должна была быть работой отдельной, и

о судьбе ее нам неизвестно. Тема «эстетики словесного творчества», конечно, входит как в большой труд об авторе и герое, так и в работу 1924 г. «К вопросам методологии эстетики словесного творчества», но можно предположить и существование не сохранившегося более раннего «трактата» на эту тему. Наконец, мы ничего не знаем о «написанной» к августу 1922 г. «книге о Достоевском» и о том, как с ней соотносится книга 1929 г. «Проблемы творчества Достоевского» (см. комм. к ней в *Т. 2*).

Из всей, несомненно, более обширной и богатой, нежели то, что нам известно, теоретической продукции М.М.Б. начала 1920-х гг. в *АБ* сохранились неполные тексты двух больших философских работ, которые и составляют основу настоящего тома. Но и эти труды сохранились не полностью: в первом из них («<К философии поступка>») в сохранившейся рукописи отсутствуют начало и продолжение, составлявшее, видимо, его основную часть, во втором («<Автор и герой в эстетической деятельности>») утрачено начало (первые тетради рукописи: см. комм. к трактату), и весь труд автором не завершен — оборван после выписанного в рукописи заглавия следующей, 7-й главы. Неизвестны авторские заглавия обеих работ (существующие названия даны публикатором С. Г. Бочаровым при первой публикации работ в 1979 и 1986 гг.).

В отличие, вероятно, от этих ранних больших трудов, статья 1924 г. явилась, по определению Н. И. Николаева, «первым трудом внешней философии Бахтина», т. е. написанным для печати — для остановленного властями после 4-го номера в этом году ленинградского журнала «Русский современник», так что и с этой теоретической статьей выход автора в печать тогда не состоялся. До этого нам сейчас известно лишь одно выступление молодого автора в печати — короткая невельская статья-декларация 1919 г. «Искусство и ответственность»; она настоящий том открывает. Что касается двух больших философских трудов, то трудно сказать, предполагал ли автор их публикацию и даже задумывался ли о ней вообще, но, несомненно, в печать он их не отдавал. Таким образом, за исключением краткого текста 1919 г., все материалы тома — это неопубликованное и остававшееся рукописным к моменту смерти автора в 1975 г. творчество М.М.Б. первой половины 1920-х годов; опубликовано все оно было уже посмертно (рукописи двух основных трудов были обнаружены лишь в самом конце 1971 г. в составе архива автора, хранившегося в весьма неблагоприятных условиях в подвальном чулане оставленного к тому времени автором его дома в Саранске; М.М.Б., по его словам, не думал, что эти рукописи сохранились, и дал санкцию на их публикацию, которая смогла состояться уже после его кончины).

Интригующим фактом творческой судьбы М.М.Б. является то, что от второй половины десятилетия мы подобного рукописного наследия совсем не имеем, включая даже и рукопись книги о Достоевском 1929 г. В то же время эти годы заполнены публикацией книг и статей, появлявшихся под именами друзей автора — П. Н. Медведева, В. Н. Волошинова и И. И. Канаева; авторское участие М.М.Б. в этих работах несомненно и

подтверждалось автором в разговорах с разными собеседниками, но остаются спорным вопросом степень и формы этого авторства и сотрудничества с подписными авторами; в одном же случае (статья И. И. Канаева «Современный витализм», 1926), полное авторство М.М.Б. удостоверено письменным показанием самого подписного автора.

В качестве Приложения в томе публикуются обнаруженные в архиве Л. В. Пумпянского и подготовленные к печати Н. И. Николаевым записи Пумпянским лекций и выступлений М.М.Б. на собраниях домашнего философского кружка единомышленников в Ленинграде в 1924-1925 гг.

Таким образом, содержание первого тома настоящего Собрания сочинений — это фрагментарное (сохранившееся в *АБ* и в архиве Л. В. Пумпянского) философское и теоретическое творчество М.М.Б. первой половины 1920-х гг.

К текстологии тома: главное, что необходимо здесь отметить, — в томе печатаются, можно это утверждать, *новые тексты* двух важнейших философских трудов М.М.Б., давно знакомых русским и иноязычным (по многочисленным переводам) читателям, — «<К философии поступка>» и «<Автор и герой в эстетической деятельности>». Однако первые публикации этих обширных, тогда архивных текстов по чрезвычайно трудным рукописям (публикации в посмертной книге М.М.Б. «Эстетика словесного творчества», 1979, и в ежегоднике «Философия и социология науки и техники», 1986), как и последующие их воспроизведения по этим первым публикациям, с которых делались в основном и иностранные переводы (в порядке исключения надо отметить американское издание перевода труда о философии поступка, выполненного Вадимом Ляпуновым: перевод этот сделан с учетом более сорока поправок к опубликованному ранее русскому тексту; см. ниже преамбулу к «<К философии поступка>»), — надо признать несовершенными: нерасшифрованными или неточно прочитанными оставались не только отдельные слова, достаточно многочисленные, но и целые фрагменты текста, в рукописи «Автора и героя» достаточно крупные; в результате печатные тексты обеих работ пестрели значками <нрзб.> и <...> как знаком купюры (при этом, за исключением единственного случая в «Философии поступка», все купюры, особенно многочисленные в «Авторе и герое», были не цензурными, а текстологическими), и читатель имел недопрочитанные и неполные тексты обеих работ. Для настоящего Собрания сочинений оба текста заново подготовлены по рукописям, участки текстов, представлявшие купюру в первых публикациях, полностью восстановлены, количество же неразобранных или прочитанных предположительно слов (<нрзб.> и <?>) сведено до минимума. Два капитальных ранних сочинения М.М.Б. предстают в восстановленных, по существу, новых текстах. Что касается статьи 1924 г., ранее публиковавшейся под названием «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», она также заново подготовлена к изданию по двум экземплярам рукописи — авторскому и экземпляру, предоставленному из архива И. И. Канаева; статья печатается с восстановленным полным заглавием, как первая часть более обшир-

ного замысла автора, который, следовательно, впервые воспроизводится в настоящем издании, и с восстановлением в тексте указаний на вторую часть работы, которые были опущены при первой публикации в 1975 г. Таким образом, в настоящем томе печатается и *новый текст* третьего важнейшего философского труда М.М.Б. первой половины 1920-х гг.

Тексты работ подготовили к печати и комментарий к ним написали:

ИСКУССТВО И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ. Комментарий — Н. И. Николаев.

<К ФИЛОСОФИИ ПОСТУПКА>. Подготовка текста — С. М. Александрова, Л. В. Дерюгиной, С. Г. Бочарова, Л. А. Гоготишвили. Комментарий — С. С. Аверинцев (часть реального комментария) и Л. А. Гоготишвили (теоретическая преамбула и другая часть реального комментария).

<АВТОР И ГЕРОЙ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ>. Подготовка текста — Г. С. Бернштейн, Л. В. Дерюгиной, С. Г. Бочарова, Н. И. Николаева. Комментарий — В. Ляпунов (Индианский университет, Блумингтон, США), В. Л. Махлин, Н. И. Николаев.

К ВОПРОСАМ МЕТОДОЛОГИИ ЭСТЕТИКИ СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА. I. ПРОБЛЕМА ФОРМЫ, СОДЕРЖАНИЯ И МАТЕРИАЛА В СЛОВЕСНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ. Подготовка текста и комментарий — Н. И. Николаев.

ПРИЛОЖЕНИЕ: ЛЕКЦИИ И ВЫСТУПЛЕНИЯ М. М. БАХТИНА 1924-1925 гг. В ЗАПИСЯХ Л. В. ПУМПЯНСКОГО. Подготовка текста и комментарий — Н. И. Николаев.

Общее введение к комментариям — С. Г. Бочаров, Н. И. Николаев.

Редакторы тома выражают особую благодарность И. И. Канаеву (С.-Петербург) за предоставление машинописного экземпляра статьи 1924 г. «К вопросам методологии эстетики словесного творчества» из архива его отца И. И. Канаева, ближайшего друга М. М. Бахтина.

Редакторы тома выражают также благодарность венгерской переводчице работы «Автор и герой в эстетической деятельности» Еве Паткош (Будапешт) за тщательную сверку текста этой работы, во многом способствовавшую его улучшению.

Комментаторы благодарят за разнообразную помощь Екатерину Верникову (Индианский университет, Блумингтон, США), С. И. Николаева (С.-Петербург), Нину Перлину (Индианский университет, Блумингтон, США), Савелия Сендеровича и Елену Шварц (Итака, США), А. И. Степанова (С.-Петербург), Галина Тиханова (Ланкастер, Великобритания), И. Н. Фридмана, И. Х. Черняка (С.-Петербург), В. И. Эрля (С.-Петербург).

Принятые в комментариях сокращения

М.М.Б. — Михаил Михайлович Бахтин.

АБ — Архив М. М. Бахтина.

Аверинцев, Бочаров — Аверинцев С. С., Бочаров С. Г. Примечания //Бахтин М. М. Эстетика сло-

весного творчества. М., 1979. С. 384-414.

АГ — Автор и герой в эстетической деятельности.

Беседы — Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М.: Прогресс, 1996.

ВЛЭ — Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.

ВМЭ — К вопросам методологии эстетики словесного творчества. I. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве.

ДКХ — Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1992-2000; Москва, 2001.

ЗМ — Записи Р. М. Миркиной.

ИО — Искусство и ответственность.

Лекции М.М.Б. — Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924-1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского.

ЛКС — Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986.

МФЯ — Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л.: Прибой, 1929.

ППД — Проблемы поэтики Достоевского. См. Т. 6.

ПСМФ — Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. См. *ВМЭ*.

ПТД — Проблемы творчества Достоевского. См. Т. 2.

Пумпянский — Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000.

Т. 2 — Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 2. М.: Русские словари, 2000.

Т. 5 — Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5. М.: Русские словари, 1996.

Т. 6 — Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002.

ТФР — Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965.

Ф — Волошинов В. Н. Фрейдизм: Критический очерк. М.; Л.: Госиздат, 1927.

ФМЛ — Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. Л.: Прибой, 1928.

ФП — К философии поступка.

ЭСТ — Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

ИСКУССТВО И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ

Печатается по тексту первой публикации. Впервые опубликовано в Невеле в однодневном издании «День искусства» (1919, 13 сентября. С. 3-4). Обнаружено после смерти М.М.Б. О существовании этой заметки не было известно даже ближайшему окружению М.М.Б. в последние годы его жизни. После републикации Ю. Гельпериным (Вопр. лит-ры. 1977. №6. С. 307-308) было

включено в 1979 г. в *ЭСТ* (С. 5-6). Имеется фототипическое воспроизведение однодневного издания «День искусства» с помещенной в нем заметкой М.М.Б. (Невельский сб.: Ст. и воспоминания. СПб., 1996. Вып. 1: К столетию М. М. Бахтина. Между С. 146 и 147). Эта заметка — единственное известное выступление М.М.Б. в печати до появления в 1929 г. *ПТД* и самый ранний из дошедших до нас его текстов (следующий — рукопись *ФП* — не датирован и относится, скорее всего, к 1922 г.). Этими обстоятельствами объясняется исключительное значение заметки для восприятия всего философского творчества М.М.Б., поскольку каждое ее положение и даже каждое слово получили развитие в последующих его трудах. И название заметки и поставленные в ней вопросы отсылают к проблемам нравственной философии, которым были посвящены занятия Невельского кружка (М.М.Б., М. И. Каган, Л. В. Пумпянский, М. В. Юдина и др.) в летние месяцы 1919 г. Обстоятельства этих занятий воссоздаются на основе материалов из архива Л. В. Пумпянского и ряда других свидетельств. Первое изложение М.М.Б. своей нравственной философии, положившее начало ее обсуждению в Невельском кружке, состоялось во время прогулки в окрестностях Невеля. Эта прогулка стала памятным событием для всех ее участников. М.М.Б. в феврале-марте 1973 г. вспоминал: «Мы совершали далекие прогулки. Обыкновенно Мария Вениаминовна, Лев Васильевич, иногда кто-нибудь еще, и во время этих прогулок вели беседы. Я помню, я им излагал даже, ну, начатки своей нравственной философии. Сидя на берегах озера так в верстах... километрах десяти от Невеля, и даже это озеро мы называли «озером нравственной реальности». Никакого названия оно до этого и не имело» (*Беседы*. С. 237). И М. В. Юдиной, судя по ее воспоминаниям 1969 г., запомнилась та же прогулка: «И одно из небольших озер называлось потом меж нами «Озеро нравственной реальности», там Михаил Михалыч излагал двум людям, мне и одному ныне Покойному человеку — некие основы своей философии...» (Юдина М. В. Лучи Божественной Любви. Литературное наследие. М.; СПб., 1999. С. 132). О той же прогулке говорит и надпись на обороте фотографии из архива М. В. Юдиной с изображением четырех молодых людей, сделанная Л. В. Пумпянским, по наблюдению Л. М. Максимовской, 30 июля 1919 г.: «Самых дорогих и уважаемых друзей — память лета 1919 г. и всех его атрибутов: прогулок (с дождем и без дождя), костров, нравственной философии («циники — мегарики — киренаики — полусократики») — также знак любви Вам и дружбы нижеподписавшихся» (вклейку с воспроизведением фотографии и ее оборота с текстом надписи см.: *Беседы*; среди подписавшихся — Л. В. Пумпянский и М.М.Б.). Оба доклада Л. В. Пумпянского о Достоевском, последовавшие один за другим с небольшим перерывом и сохранившиеся в его

невельской тетради, датированной июнем 1919 г., можно рассматривать как непосредственный отклик на беседу у «озера нравственной реальности», настолько ясно виден в них терминологический каркас новой нравственной философии М.М.Б. В докладе «Достоевский как трагический поэт» присутствует понятие «нравственная действительность (или <...> реальность)», а в «Кратком докладе на диспуте о Достоевском» — понятие «ответственность» (*Пумпянский.* С. 558, 562). Примечательно, что оба доклада Л. В. Пумпянского о Достоевском содержат обращение к М.М.Б. В начале первого доклада он обращается к нему как создателю новой системы нравственной философии, а в конце второго предлагает ему развить в будущем мысли о творчестве Достоевского (там же. С. 558, 563). Судя по употреблению понятия ответственность, второй доклад был, в частности, и ответом на выступление М.М.Б. во время обсуждения предыдущего доклада Л. В. Пумпянского о Достоевском. Таким образом, замысел книги о Достоевском почти совпадает по времени с первым обоснованием М.М.Б. своей нравственной философии. Следующая фаза невельских дискуссий относится к июлю 1919 г. и связана с новым бахтинским докладом, который отозвался в работах Л. В. Пумпянского с не меньшим резонансом, чем беседа у «озера нравственной реальности». В относящемся к июлю 1919 г. «Ответе на задачу, поставленную Михаилом Михайловичем» Л. В. Пумпянский сформулировал проблему способов обнаружения нравственного бытия (нравственной реальности) и предложил ее решение в русле идей позднего символизма Вяч. Иванова: «в символах мы можем найти доступную азбуку реального» (Николаев Н. И. <Вступ. заметка к публ.> Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924-1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского // М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 228-229). Рассмотрению этого утверждения Л. В. Пумпянского и был, скорее всего, посвящен доклад М.М.Б. о различении периодов монументального символизма и символизма романтического, распространительного. Доклад этот не сохранился, и его содержание реконструируется только по появившимся вслед за ним июльским докладам Л. В. Пумпянского о Гоголе, Шекспире, Пушкине, Расине (*Пумпянский.* С. 791-793). Судя по ряду построений Л. В. Пумпянского, доклад М.М.Б. представлял собою ряд вариаций на темы статей Вяч. Иванова «Копье Афины» и «Две стихии в современном символизме», в которых дана характеристика двух творческих эпох или начал («реалистический и идеалистический символизм») (см.: Иванов В. И. По звездам: Опыты философские, эстетические и критические. СПб., 1909. С. 43-51, 251-286). Однако в докладе М.М.Б. только монументальный символизм соотносился с нравственной реальностью, определяемой понятием ответственность, тогда как романтическому символизму было присуще рас-

ширение символизации, ведущее в пределе к полной релятивизации и распадению символов. Таким образом, было доказано, что утверждение Л. В. Пумпянского о символах как доступной азбуке реального неприменимо к периоду романтического символизма. Следы этого доклада можно обнаружить в работах М.М.Б. 1920-х гг.: в *АГ* в определении «большого стиля» и его противоположностей и даже в книге о Достоевском 1929 г. в описании героя Расина (С. 257; *Т. 2,* 47-48). Впечатление от этого доклада М.М.Б. было столь велико, что Л. В. Пумпянский незамедлительно откликнулся на него, выступив в Невельском кружке со страстно написанной работой «Опыт построения релятивистической действительности по “Ревизору”». Начинается и заканчивается работа прямым обращением к М.М.Б. (*Пумпянский.* С. 576, 589). В качестве фрагмента летних невельских дискуссий о «нравственной реальности» следует рассматривать и *ИО,* поскольку в статье фактически дается ответ на вопрос, поставленный Л. В. Пумпянским в начале его работы о «Ревизоре»: «Как безответственный может стать ответственным?» (там же. С. 576). Заявленная в начале *ИО* неокантианская проблематика единства целого и его элементов, как и идущее за ней традиционное для неокантианства рассмотрение проблемы единства трех областей человеческой культуры (Махлин В. Л. «Систематическое понятие» (заметки к истории Невельской школы) // Невельский сб.: Ст. и воспоминания. СПб., 1996. Вып. 1. С. 75-88), переносится затем в сферу остро поставленного в «философии жизни» конфликта жизни и культуры (Давыдов Ю. Н. «Трагедия культуры» и ответственность индивида (Г. Зиммель и М. Бахтин) // Вопр. лит-ры. 1997. № 4. С. 100-101). Причем М.М.Б., цитируя последние строки пушкинского стихотворения «Поэт и толпа» (1828) (Liapunov V. Notes // Bakhtin M. M. Art and Answerability: Early Philosophical Essays / Eds. Michael Holquist and Vadim Liapunov; Translation and Notes by Vadim Liapunov. Austin: Univ. of Texas Press, 1990. P. 2-3), формулирует указанную представителями «философии жизни» разобщенность жизни и культуры как привычную для обыденного сознания противоположность искусства и жизни. Однако символистские призывы к преодолению противоположности искусства и жизни, к жизнетворчеству, — ср. выразительную характеристику жизнетворчества символистов того времени, данную В. Ф. Ходасевичем (Бочаров С. Г. «Памятник» Ходасевича // Он же. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 422), — заставляют М.М.Б. перейти прежде всего к личности поэта-художника. Единство личности поэта-художника, позволяющее избежать как «одержания» в его обособленности от жизни, так и «самозванного» посягательства на жизнь, придают ответственность и вина (понятие вины восходит к этике Г. Когена; см. прим. 293 к *АГ*). В положении о «единстве вины и ответственности» дается, таким образом, ответ

на вопрос Л. В. Пумпянского и, кроме того, потенциально содержится будущее понятие «не-алиби в событии бытия». Вывод положений в *ИО* произведен настолько последовательно, что обратившись в *АГ*, в конце VI главы «Проблема автора», к темам статьи 1919 г., М.М.Б. воспроизвел и ее определения: «Таковы условия приобщенности автора событию бытия, силы и обоснованности его творческой позиции. Нельзя доказать своего alibi в событии бытия. Там, где это alibi становится предпосылкой творчества и высказывания, не может быть ничего ответственного, серьезного и значительного. Специальная ответственность нужна (в автономной культурной области) — нельзя творить непосредственно в Божием мире» (С. 261).

<К ФИЛОСОФИИ ПОСТУПКА>

Комментаторский блок к *ФП* содержит преамбулу и Приложение к ней (*Л. А. Гоготишвили*), а также два отдельных постраничных комментария: первый — *С. С. Аверинцева* (С. 438), второй — *Л. А. Гоготишвили* (С. 457). В тексте *ФП* имеются соответственно три разных вида сносок: 1) звездочки (*), которыми обозначаются авторские примечания к тексту, помещенные в наст. изд. непосредственно в конце содержащих их страниц; 2) арабские цифры (1, 2 и т. д.), обозначающие номера примечаний Аверинцева, и 3) арабские цифры со звездочками (1*, 2* и т. д.), обозначающие номера примечаний Гоготишвили.

***

1. Текстология. Фрагменты рукописи впервые были опубликованы в журнале «Социологические исследования» (1986, № 2). Полностью (с небольшими купюрами) рукопись была издана в ежегоднике «Философия и социология науки и техники». М., 1986 (в наст. изд. все купюры восстановлены). Авторское заглавие работы не сохранилось; название «К философии поступка» дано С. Г. Бочаровым при первой публикации.

Автограф *ФП* (как и автограф *АГ*) находился наряду с другими материалами в составе архива, перевезенного по поручению М.М.Б. из Саранска в Москву в декабре 1971 г. По свидетельству С. Г. Бочарова, М.М.Б., живший в то время в Переделкино, не выразил желания посмотреть эти материалы и так и не видел привезенных рукописей; когда же выслушивал описания их тем и внешнего вида, то относительно двух из них (*ФП* и *АГ*) «*удивился, что эти тексты целы*», и сказал: «*Это моя философская антропология*». Больше ни одного разговора с М.М.Б. о рукописи *ФП* у участников ее будущей публикации не было. Хотя попытки прочтения в ознакомительных целях предпринимались сразу же, плотная текстологическая работа над автографом (в связи с за-

мыслами издания новых сборников) стала вестись только после смерти автора.

Точная датировка *ФП* неизвестна. С уверенностью можно лишь говорить, что автограф писался между 1918 и 1924 гг. (предположения по уточнению времени работы над рукописью *ФП* в рамках этого периода см. в § 23).

Автограф представляет собой 15 следующих друг за другом (не вложенных) двойных листов необычного большого формата (35 на 22 см), на каждом из которых, соответственно, 4 страницы. Текст написан с элементами старой орфографии, разными карандашами (сначала, примерно треть рукописи, — черным, далее — бледно-синим чернильным карандашом с редкими вкраплениями черного); большого формата листы заполнены мелким «бисерным» почерком сплошь, почти без полей. Правка имеется, но небольшая (в виде замены зачеркнутых слов), т. е. она носила, по всей видимости, преимущественно текущий характер. Вместе с тем в автографе имеются, в основном — в его второй половине, немногочисленные и характерные бахтинские пометы (подчеркнутые строки, линии сбоку от абзацев), свидетельствующие о вторичном перечитывании рукописи автором, предпринятом, вероятно, через некоторое время после прекращения работы над *ФП*, при подготовке к написанию последующих трудов (основные из этих вторичных помет отмечены в постраничных прим.). Видимо, при вторичном же перечитывании М.М.Б. вписывал на свободных пространствах автографа краткие — в несколько слов — автокомментарии, которые публикуются в наст. изд. в виде помеченных звездочками авторских сносок внизу страниц.

Рукопись исключительно трудна для прочтения; это самый сложный в данном отношении из всех известных бахтинских автографов (во многом поэтому *ФП* была опубликована позже других рукописей). Автограф сохранился крайне плохо: листы пожелтели, края некоторых из них оборваны, карандашные линии (особенно синие) потускнели, а в некоторых местах и истерлись полностью (до невосстановимости). Написанные бледным синим карандашом страницы, по-видимому, трудно было разобрать уже к моменту их перечитывания М.М.Б. в начале 1920-х гг.: среди имеющихся в автографе вторичных помет, сделанных карандашом другого (черного) цвета, встречаются редкие (в несколько слов) случаи, когда исходный плохо читающийся текст обведен рукой М.М.Б. четкими карандашными линиями.

Труден автограф для прочтения и потому, что это — подготовительный, писавшийся «для себя» и не подвергавшийся авторскому редактированию вариант: в рукописи встречаются описки, пропуски слов и повторы одного и того же слова (описки в публикации исправлены, повторы устранены); кроме того — что составляет главную трудность, — слова часто не прописаны до кон-

ца, причем вместе с окончаниями бывают опущены и суффиксы, что, затрудняя точное прочтение грамматической формы слов, вынуждает в некоторых случаях к их домысливанию. Следует воздать должное многолетнему (работа велась с перерывами более десяти лет) труду Л. В. Дерюгиной, С. М. Александрова, а также Г. С. Бернштейн и С. Г. Бочарова, подготовивших автограф к первому изданию. «*Посмотрев сейчас еще раз рукопись*, — писал через несколько лет С. Г. Бочаров В. Ляпунову, готовившему перевод *ФП* на английский язык, — *я удивился, как можно было ее прочитать. Хорошо, что это делалось более или менее сразу, теперь это было бы уже невозможно... М.М. почти всегда не дописывает слова, поэтому в окончаниях и грамматических согласованиях много тумана*». По рассказу Л. В. Дерюгиной, ведущего текстолога *ФП* (и многих других бахтинских автографов), при работе над рукописью *ФП* сложилась особая техника: на пустых листах бумаги, служивших своего рода макетами каждой из страниц автографа, постепенно записывались в пространственно соответствующих местах отдельные поочередно поддавшиеся прочтению слова — до тех пор, пока не удавалось восстановить или предположительно реконструировать полный грамматический и синтаксический облик сначала отдельных фраз, а затем страницы в целом.

Работа по прочтению остававшихся непонятыми или вызывающими сомнение мест продолжалась и после первой публикации; в том же письме Бочарова приводится список из более чем сорока поправок к уже опубликованному тексту *ФП*, в том числе весьма существенных (все они учтены в переводе В. Ляпунова[1] и в наст. изд.). Были внесены поправки и при подготовке настоящего тома, однако хотя определенную часть из ранее не ясного прочитать за прошедшие со времени первого издания годы удалось, сохранились места, включая значимые, которые, несмотря на все усилия (в том числе была произведена и экспертиза автографа в криминальной лаборатории), так и остались непрочитанными (такие места отмечены как <нрзб.>). Многое остается прочитанным предположительно, в частности, значительное число из тех не дописанных до конца слов, в которых кроме окончаний опущены и суффиксы. При чтении *ФП* следует поэтому иметь в виду, что грамматический и, соответственно, синтаксически-стилистический облик текста в некоторой мере является результатом реконструкции.

Текст публикуется в современной орфографии, но с сохранением особенностей авторской пунктуации.

2. Целевая направленность комментария. По письмам М.М.Б. того времени, записям бесед М.М.Б. с В. Д. Дувакиным, данным

---

[1] *Bakhtin M. M.* Toward a Philosophy of the Act. University of Texas Press, 1993.

из архива Л. В. Пумпянского и другим свидетельствам известно, что с конца 1910-х гг. М.М.Б. на протяжении нескольких лет обдумывал замысел «нравственной философии» и обсуждал его в своем кругу в качестве сложившейся концепции. Этот цельный замысел, по всей видимости, и лег в основу *ФП*, являющейся единственным (из известных) трудом М.М.Б, непосредственно посвященным данной теме.

Сохранившийся автограф является лишь фрагментом целостного бахтинского замысла нравственной философии. Согласно намеченному М.М.Б. плану, работа должна была состоять из того, что можно условно назвать вслед за С. Г. Бочаровым[1] «Введением», и четырех частей: 1 часть — об архитектонике действительного мира поступка, 2 часть — об этике художественного творчества, 3 часть — об этике политики, 4 часть — о религии. Сохранилось только неполное Введение (без начала) и из предполагаемых четырех частей лишь Часть 1 (тоже — неполная). Поскольку последняя страница автографа исписана сплошь и до конца, можно предполагать, что рукопись имела продолжение (но не обязательно окончание — см. § 23), объем которого остается неизвестным. Объем же утерянного начала поддается исчислению с большой долей уверенности. Страницы сохранившегося автографа пронумерованы рукой М.М.Б.: на первой странице стоит цифра 9 (т. е. утеряны первые восемь страниц — два двойных листа), далее идет сплошная нумерация вплоть до стр. 52 (последней страницы 11-го двойного листа), которая заполнена не до конца и после которой заново цифрой 1 пронумерована первая страница 12-го двойного листа, на которой написано «*Ч. 1*» и вслед за которой следуют четыре двойных листа с нумерацией до последней 16-ой стр. (т. е. Введение и первая часть работы нумеровались М.М.Б. отдельно). Весь сохранившийся фрагмент занимает около 4 п. л. (Введение без утерянных двух первых листов занимает примерно 3 п. л. Часть 1 — около листа), отсюда несложная арифметика: если сохранившиеся 43 рукописных страницы Введения содержат 120 000 знаков, то несохранившиеся 8 страниц его начала должны были содержать примерно 22 000 знаков. Утеряно, следовательно, начало текста объемом более половины авторского листа (это много: в несохранившемся начале была, в частности, как следует из второго абзаца сохранившегося фрагмента, поставлена «задача» работы, остающаяся в ее точной и конкретной формулировке неизвестной; содержалось там, по-видимому, и обоснование понятия *событие бытия* — одного их осевых концептов *ФП*).

Не отражая полного смыслового объема бахтинской нравственной философии, сохранившийся фрагмент является вместе с

---

[1] *Бочаров С. Г.* Предисловие к *ФП.* // Философия и социология науки и техники. М., 1986. С. 80.

тем композиционно и содержательно определенной частью сложившегося замысла цельного труда («предварительно-подготовительный характер» в данном случае — это квалификация этапа внешнего оформления рукописи, а не содержания). Отсюда цели настоящей преамбулы: имманентный текстологический и содержательный анализ сохранившегося фрагмента, предполагающий экспликацию целенаправленности его смысловой структуры[1] и

---

[1] Наличие в сохранившемся фрагменте *ФП* концептуально целенаправленной смысловой стратегии подвергается в литературе сомнению; см., в частности, Holquist Michael. Foreword. // *Bakhtin M. M.* Toward a Philosophy of the Act. University of Texas Press, 1993. Разные, в том числе противоположные, версии интерпретации идей *ФП* и ранней философии М.М.Б., которые в том или ином плане затрагиваются в настоящем комментарии, см. в работах: *Аверинцев С. С., Бочаров С. Г.* Комментарии к *ФП.* // Философия и социология науки и техники. М., 1986 (обновленные комментарии С. С. Аверинцева публикуются в наст. изд.); *Бабич В. В.* Андрей Белый, Г. Г. Шпет и М. М. Бахтин. // *ДКХ*, 1998, № 1; *Бибихин В. В.* Слово и событие. М., 2001; *Библер В. С.* М. М. Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991; *Давыдов Ю.* «Трагедия культуры» и ответственность индивида (Г. Зиммель и М. Бахтин). // *ВЛ*, Июль-Август 1997; *Бонецкая Н. К.* Бахтин глазами метафизика. // *ДКХ*, 1998, № 1. 1999. С. 110; *Она же.* Примечания к *АГ* // Бахтинология. СПб., 1995; *Бочаров С. Г.* Комментарии к *ПТД.* // *Т. 2; Бройтман С. Н.* Наследие М. М. Бахтина и историческая поэтика. // *ДКХ*, 1998, № 4; *Гоготишвили Л. А.* Инварианты и варианты М. М. Бахтина. // *ВФ*, 1992, № 1; *Исаков А. Н.* Философия поступка Бахтина и трансцендентальная феноменологическая традиция. // М. М. Бахтин и философская культура XX века. Выпуск 1. Часть 1. СПб., 1991; *Исупов К. Г.* О философской антропологии М. М. Бахтина. // Бахтинский сборник. I. М., 1990; *Он же.* От эстетики жизни к эстетике истории. // Бахтин как философ. М., 1992; *Клеменс Фридрих.* Бахтин как философ различия. // *ДКХ*, 1998, № 1; *Махлин В. Л.* «Из революции выходящий»: программа. // Бахтинский сборник. III. М., 1997; «Диалогизм» М. М. Бахтина как проблема гуманитарной культуры. // Бахтинский сборник. I. М., 1990; *Махлин В. Л., Махов А. Е., Пешков И. В.* Риторика поступка М. Бахтина. М., 1991; *Морсон Г., Эмерсон К.* Прозаика. // Бахтинология. СПб., 1995; *Николаев Н. И.* Издание наследия М. М. Бахтина как филологическая проблема. // *ДКХ*, 1998, № 3; *Пул Б.* «Назад к Кагану». // *ДКХ*, 1995, № 1; *Садецкий А.* Открытое слово. М., 1997; *Тульчинский Г. Л.* Дважды «отставший» М. Бахтин: поступочность и инорациональность бытия. // М. М. Бахтин и философская культура XX века. Выпуск 1. СПб., 1991; *Федоров В. В.* К понятию эстетического бытия. // М. М. Бахтин и философская культура XX века. Выпуск 1. Часть 1. СПб., 1991; *Фридман И. Н.* Карнавал в одиночку. // *ВФ.* 1994. № 12; *Он же.* Незавершенная судьба «Эстетики завершения». // Бахтин как философ. М., 1992; *Шевченко А. К.* Культура. История. Личность. Введение в философию поступка. Киев, 1991; *Щитцова Т. В.* К онтологии человеческого бытия. Кьеркегор и Бахтин. // *ДКХ*, 1995, № 3; *Она же.* Событие в философии Бахтина. Минск, 2002; *Эмерсон К.* Против закономерности: Соловьев, Шестов, поздний Толстой, ранний Бахтин. // Бахтинология. СПб., 1995; *Emerson C.* The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin. Princeton, 1997; *Clark K., Holquist M.* Mikhail Bakhtin. Harvard University Press, 1984; *Liapunov V.* Notes. // Bakhtin M. M. Toward a Philosophy of the Act. University of Texas Press, 1993;

возможного финала основной концептуальной «интриги»; восстановление на основе этого анализа векторов смысловой валентности по направлению к несохранившемуся началу и возможному продолжению текста; предположительное описание исходного контекста формирования нравственной философии М.М.Б. и некоторых сторон общего замысла *ФП*; прояснение смыслового и временнóго соотношения между *ФП* и *АГ*, а также выявление константных для всего творчества М.М.Б. идей и концептов *ФП*. После преамбулы дается Приложение «*Композиционный каркас имманентной смысловой структуры сохранившегося фрагмента ФП*».

3. Обратная перспектива. Целенаправленность смысловой структуры сохранившегося фрагмента *ФП* лучше рассматривать с конца: игрой текстологического случая он обрывается на едва успевшей проступить, но отчетливой финальной развязке концептуальной интриги предшествующего текста, состоящей в нарастающем напряжении между целью работы (построением нравственной философии) и предлагаемым путем к достижению этой цели (наращиванием значимости индивидуально-единственного Я). Начинающееся лишь в самых последних строчках сохранившегося фрагмента эксплицитное изложение предполагавшегося М.М.Б. разрешения этой концептуальной интриги получило более отчетливое звучание уже после первой публикации текста — благодаря тому, что в этих последних строчках и в некоторых других местах автографа Л. В. Дерюгиной и С. Г. Бочарову удалось прочитать несколько ранее остававшихся не разобранными слов (эти уточнения были учтены в английском переводе *ФП* 1993 г.).

Главное из этих новых прочтений — данное М.М.Б. в последнем сохранившемся абзаце «название» вводимого нравственного первопринципа, сжато выражающее его смысл, — «*абсолютное себя-исключение*». Ранее не разобранным оставалось всего одно слово *исключение*, но его прочтение придает бóльшую определенность до того лишь предощущавшемуся финалу смыслового сюжета, с композиционной целенаправленностью развивавшегося до этого М.М.Б. в контрапунктном ключе[1]. Теперь можно с доста-

---

Poole B. From phenomenology to dialogue: Max Scheler's phenomenological tradition and Mikhail Bakhtin's development from «Toward a philosophy of act» to his study of Dostoevsky. // Bakhtin and Cultural Theory. Manchester, 2001.

[1] Вот как теперь выглядит концовка сохранившегося фрагмента: «*Это архитектоническое противопоставление* (Я и другого — *Л. Г.*) *свершает каждый нравственный поступок, и его понимает элементарное нравственное сознание, но теоретическая этика не имеет для выражения его адекватной формы. Форма общего положения, нормы или закона принципиально неспособна выразить это противопоставление, смысл которого есть абсолютное себя-исключение...*». К сожалению, так и не удалось прочитать два или три слова в последней строчке сохранившегося фрагмента, где, по всей видимости, было дано более развернутое наименование этого принципа («*адекватного научного выражения и пол-*

точной уверенностью утверждать, что концептуальное наращивание весомости индивидуально-единственного Я велось в предшествующем тексте не в русле «волевого активизма» или «субъективизма»[1], а с целью его «заклания» (подобно ритуальному откармливанию жертвенного агнца). Я — мистериальная жертва бахтинской нравственной философии, или — ее трагический герой, предопределенный к гибели катартической телеологией трагедии (мистерия и трагедия упоминаются в тексте всего однажды, но в максимально значимом месте: они приведены в *ФП* в качестве аналогов архитектонического строения мира поступка). Тезис о принципиальном и концептуально обосновываемом М.М.Б. (в противовес шопенгауэровско-ницшеанским настроениям в философии) отказе от снятия индивидуации[2] оттеняется благодаря принципу себя-исключения как неполный без своей антиномической стороны. М.М.Б. гасит в *ФП* огнем огонь: только максимально напряженное в своей индивидуальной единственности Я мыслится способным осуществить реальное *себя-исключение* (т.е. преодолеть субъективизм), которое противостоит своей жертвенной идеей всем тем критикуемым в *ФП* разновидностям теоретического *отвлечения от Я* (самозванство, одержание смыслом и/или бытием, представительство и т.д.), в которых жертвенная идея, если она есть, фиктивна (отвлеченному от Я сознанию жертвовать «нечем»). Принцип себя-исключения уточняет поле интерпретации бахтинской нравственной философии: с одной стороны, он отграничивает концепцию *ФП* от инкриминируемых ей субъективизма и релятивизма, с другой стороны, наполняет конкретным, собственно бахтинским смыслом ее также распространенную (и в общем смысле адекватную, но содержательно полую вследствие обобщенной типологичности) характеристику как «персонализма».

И без прочтения названия обосновываемого М.М.Б. нравственного первопринципа жертвенный финал концептуальной интриги сохранившегося текста, конечно, предчувствовался, но — неопределенно (поскольку композиционно отведенное ему место в последовательно развивающейся смысловой структуре текста еще «не наступило»). В середине сохранившегося фрагмента имеется, в частности, прямое предвосхищающее указание на жертвенное предназначение индивидуального Я: «*...только со своего*

ной принципиальной продуманности этот <2 или 3 нрзб.> принцип нравственности до сих пор не получил»).

[1] Интерпретацию *ФП* в этом направлении см. в: *Бибихин В. В.* Слово и событие. М., 2001. С. 98, 99; *Клеменс Фридрих*. Бахтин как философ различия. // *ДКХ*, 1998, № 1. С. 58).

[2] *Фридман И. Н.* Незавершенная судьба «Эстетики завершения». // Бахтин как философ. М., 1992. С. 66.

единственного места возможно именно жертвовать — моя ответственная центральность может быть жертвенною центральностью»[1]. См. также и другие фрагменты: «*Пассивное вживание, одержание, потеря себя ничего общего не имеет с ответственным актом-поступком отвлечения от себя или самоотречения, в самоотречении я максимально активно и сполна реализую единственность своего места в бытии...*»; «*Считаем нужным напомнить: жить из себя, исходить из себя в своих поступках вовсе не значит еще — жить и поступать для себя. Центральность моей единственной причастности бытию в архитектонике переживаемого мира вовсе не есть центральность положительной <?> ценности, для которой все остальное в мире лишь служебное начало*».

Дополнительное пространство для более объемного понимания бахтинского принципа абсолютного себя-исключения, предполагающего жертвенную предназначенность Я, дает прочтение еще одного ранее не разобранного места в середине текста — фрагмента о Христе как символе нравственной активности. Вот как теперь читается это место: «*Великий символ активности, отошедший Христос... жив и действен в мире событий, именно как отошедший из мира, его не-существованием в мире мы живы и причастны ему, укрепляемы. Мир, откуда ушел Христос, уже не будет тем миром, где его никогда не было, он принципиально иной*». Из этого фрагмента следует, что в качестве символа нравственного принципа поступка М.М.Б. одновременно понимал и пришествие Христа в мир (аналогом чему является принцип участности Я в событии бытия), и факт жертвенного ухода Христа (аналогом чему и стал принцип абсолютного себя-исключения). Мы тем более вправе полагать наличие здесь параллелей, что в последнем абзаце специально подчеркивается связь вводимого в нем принципа абсолютного себя-исключения с христианством (принцип себя-исключения — «*смысл всей христианской нравственности...*»).

4. Возможное абстрактно-понятийное наполнение принципа абсолютного себя-исключения. Несмотря на то, что содержательное развитие принципа себя-исключения не сохранилось, на основе имеющегося фрагмента можно предположительно восстановить его абстрактно-категориальный облик, т. е. предполагаемое понятийное наполнение этого принципа в его контрастирующем сопоставлении с понятийными системами тех теоретических этиче-

---

[1] См. толкование этого места (на основании первой публикации *ФП* с еще не разобранным текстологами словом «себя-исключение» в названии нравственного первопринципа и без других новых прочтений) в качестве мельком нащупанной перспективы, так и не использованной бахтинской мыслью, опять вернувшейся в русло «волевого активизма», в: *Бибихин В. В.* Слово и событие. Выше цит. С. 96-97.

ских доктрин, на фоне критического обсуждения и в контексте которых он был сформулирован.

С точки зрения композиционной смысловой структуры сохранившегося фрагмента, введенный в его конце принцип себя-исключения можно понимать как надстраивающийся над детально обосновывавшейся на протяжении предыдущего текста антиномической оппозицией между *участностью Я* в событии бытия и *отвлечением* — в смысле «отвлечения от себя единственного», в результате которого Я выскальзывает из персональной участности в события бытия. «Участность» и «отвлечение» (ассоциирующееся с соловьевской «Критикой отвлеченных начал») входят в состав наиболее употребительных концептов *ФП*: рейтинг частотности каждого из этих концептов с учетом разных грамматических форм и синонимических употреблений — около 70. Употребляемое в качестве общего обозначения всех критикуемых версий теоретизма, «бессильных» овладеть открытым событием бытия, «отвлечение от Я» разветвляется во Введении на два противоположных случая: на «самоотбрасывание» себя из события бытия в теоретический смысловой мир (в котором меня как меня нет и не может быть) и, второй случай, на «одержание» бытием — самозванное «вбрасывание» себя в чувственно воспринимаемый и непосредственно данный мир «других» (где Я может жить, но — не как Я, а как двойник-самозванец, облекшийся «в плоть-маску другого»). В обоих случаях речь идет о понимаемом как неправомерное выскальзывании индивидуального Я из персональной «участности» в событии бытия.

Обозначенный в конце сохранившегося фрагмента принцип абсолютного *себя-исключения* вводится в качестве очевидного концептуального противовеса этому подробно оспаривавшемуся выше принципу *отвлечения от себя*, а значит, в нем должно было предполагаться такое исключение себя, которое тем не менее сохраняет участность Я в событии бытия и даже — поскольку оно вводится в качестве высшего нравственного принципа — возводит ответственность индивидуального Я за «единственную единственность» занимаемого им в событии бытия места до степени максимального напряжения. Но как тогда понимать это абсолютное себя-исключение — «исключение» из чего?

Предполагавшееся в дальнейшем вероятное смысловое наполнение этого принципа также лучше усматривается в обратной перспективе. Из имеющегося плана работы следует, что в несохранившемся продолжении Части 1 намечалось дать подробное феноменологическое описание архитектонического смысла себя-исключения; значит, во Введении концептуально подготавливалась та терминология, при помощи которой предполагалось описать и зафиксировать факт само-исключения Я из какого-то конкретного «пространства» при одновременном сохранении его уча-

стности в событии бытия. Исходя из непосредственно предшествующего текста, можно полагать, что М.М.Б. произвел выбор в пользу *ценностного* наполнения принципа себя-исключения, т. е. в пользу феноменологического описания конкретного смысла этого принципа в ценностных категориях[1]. Во всяком случае, текстологически можно точно зафиксировать, что в *ФП* — и, по всей видимости, именно в этих целях — производится постепенное и существенное повышение значимости ценностных категорий. Об этом свидетельствует сравнительный рейтинг количества употреблений ключевых понятий текста. Рейтинг категорий ценности и оценки вместе с их производными составляет около 220 употреблений; если же присовокупить сюда концептуально связанный с ценностными категориями терминологический ряд с эмоционально-волевым тоном и интонацией, то цифра возрастет до более чем 300 употреблений[2]. Ценностные категории уступают в этом смысле лишь абсолютному лидеру, каковым является *поступок*: количество его употреблений вместе с производными приближается к тремстам, а если присоединить сюда и количество употреблений термина *акт*, специально бахтинской трансформацией которого является в *ФП* категория поступка, то цифра возрастает до 400 употреблений (так что название «К философии поступка», данное С. Г. Бочаровым при первой публикации, точно отражает удельный смысловой вес в этом тексте категории «поступка»). Текстологический анализ свидетельствует и о том, что количественное возрастание употреблений ценностной терминологии начинается лишь со второй половины сохранившегося текста, приобретая массированный характер к концу Введения и в Части 1 — что и можно понимать как подготовку к ценностному терминологическому наполнению будущего несохранившегося феноменологического описания принципа себя-исключения. «Этапы» количественного увеличения и «качественного» повышения значимости в тексте ценностной терминологии будут оговорены при реконструкции имманентной структуры сохранив-

---

[1] Хотя в *ФП* основные положения философии ценностей Г. Риккерта оспариваются, ей придается при этом среди других объектов критики относительно привилегированное положение — см. Приложение. О концептуальном сплетении в *ФП* философии ценностей с феноменологией Гуссерля и марбургским неокантианством см. §§ 10, 15.

[2] См. для сравнения рейтинги некоторых других ключевых понятий: рейтинг категории *Я* и ее аналогов — около 200; теоретизма с его производными — около 160; события — около 150; ответственности и его производных — около 150; жизни — около 120; участности в сумме с причастностью — 110; суммарный рейтинг нравственного и этического с их производными — около 100; долженствования — около 80; отвлечения и его производных — около 70; переживания и его производных — около 70; архитектоники — около 70; вѝдения вместе с созерцанием — около 70; свершения и его производных — около 50.

шегося фрагмента (см. Приложение), здесь же ограничимся для иллюстрации возможности ценностного терминологического наполнения принципа себя-исключения краткими ссылками на финальные, непосредственно предшествующие его введению формулировки (соответствующие места выделены): «*Мы говорим о действенной конкретной* о ц е н к е *поступающего сознания, о поступке-*о ц е н к е, *ищущем себе оправдания не в системе, а в единственной и конкретной неповторимой действительности... Два принципиально различных, но соотнесенных между собой* ц е н н о с т н ы х *центра знает жизнь: себя и другого, и вокруг этих центров распределяются и размещаются все конкретные моменты бытия...* ц е н н о с т н о е *архитектоническое распадение мира на я и всех других для меня... Конкретное долженствование есть архитектоническое долженствование: осуществить свое единственное место в единственном событии-бытии, и оно прежде всего определяется — как* ц е н н о с т н о е *противопоставление я и другого*» и т. д.

Гипотеза о предполагавшемся ценностном наполнении принципа себя-исключения подтверждается и тем, что этот принцип подан в тексте как нравственное переложение введенного чуть ранее высшего архитектонического принципа *ценностной разнозначности* меня и другого. Если так, то принцип абсолютного себя-исключения следует, видимо, понимать в смысле *исключения себя из некой ценностной области*, т. е. в бахтинском принципе предполагается, что изнутри нравственно поступающего сознания Я сам и другой воспринимаются как относимые к принципиально разным по типу и составу ценностным сферам, которые тем не менее обе входят в событие бытия. И не просто разным, но и не подлежащим инверсии: те ценности, которые Я «право» относит к другому, оно «не вправе» относить к себе. Принадлежащие лишь другому ценности — это ценности прекрасной *данности* бытия; из этих, право относимых только к другому ценностей, из их уверенного покоя и уюта нравственное Я и должно себя само-исключить. Ценности же, в которых Я право может воспринимать себя самого, это ценности *заданного*, т. е. то, что не уже есть и дано — до поступка, а должно свершаться в нем и им, включая, в случае их ответственного признания мною, и область «вечных смыслов» (см. § 6). Не исключено и то, что бахтинский нравственный принцип мыслился как необратимый: Я не только должно само-исключить себя из ценностей другого и обязано произвести включение другого в прекрасную наличность бытия, но и не вправе относить к другому нудительных ценностей заданного, т. е. основываемый на абсолютном заострении принципа индивидуации бахтинский нравственный принцип оборачивается для Я жертвенной безысходностью при «абсолютной милости» для другого. В такой

интерпретации бахтинский принцип себя-исключения может быть сопоставлен со схожим комплексом идей Вяч. Иванова[1].

---

[1] Ср. у Вяч. Иванова: «*Ища в самих себе своего подлинного Я, мы совлекаемся всех случайных придатков, определяющих нашу внешнюю личность, и находим свое Я уже как бы вовсе безличное в каком-то внутреннем бытийственном центре, как бы некоей математической точке или на острие иглы... Но вот передо мной человеческое существо, которое я люблю. Люблю — значит, прежде всего знаю, что оно есть, и всею волею хочу, чтобы оно было. Но любовь моя не довольствуется утверждением его глубинной бытийственности; она утверждает и все ее оболочки. Каждый след любимого существа — любим; не в еще большей ли степени все те внешние особенности, которые в себе я осудил и отверг как случайные и несущественные придатки к сущему Я, в любимом же не простил только, но и благословил до последнего атома его проявленной жизни?*» (IV, 268-269); ср. также: *Но к алтарям горящим отреченья / Зовет вас Дух...* (I, 97).

Концепция М.М.Б. рассматривается здесь в соответствии с одной из высказанных в литературе версий как в целом фундаментально родственная ивановской (см., в частности, комментарии С. Г. Бочарова к *ПТД* с соответствующими отсылками к ивановским употреблениям понятий полифония, монолог и др. — *Т. 2.* С. 436). И в преамбуле, и в постраничных примечаниях в целях насыщения версии о родстве этих концепций конкретным содержанием между ними будут отмечаться различные ассоциативные связи (ивановские цитаты приводятся по вышедшим четырем томам издания: *Вячеслав Иванов.* Собрание сочинений. Брюссель, 1971, 1974, 1979, 1987; первая — римская — цифра в сносках обозначает номер тома этого издания, вторая — арабская — номер страницы).

То обстоятельство, что в конце Введения имеется критика символизма, не препятствует гипотезе о фундаментальном родстве бахтинской и ивановской позиций: во-первых, в *ФП* ведется критика не ивановской версии символизма, а той, которую М.М.Б. связывает с именем Гете (см. прим. 56*), во-вторых, мы имеем в виду концептуальную близость бахтинских и ивановских идей в их целом (ивановская позиция в ее действительной реальной полноте — как и позиция М.М.Б. — не умещается в узкие рамки символического течения русской философии, особенно в ее сложившемся «классифицирующем» понимании — подробнее см. § 12). Оговорим также, что, усматривая фундаментальное родство концепций М.М.Б. и Вяч. Иванова, мы вместе с тем не имеем в виду абсолютного тожества: наряду с иллюстрацией родства будут отмечаться и разной глубины различия между ними.

Акцентируя имя Вяч. Иванова, мы отвлекаемся от несомненно имевшихся у М.М.Б. аллюзий к другим русским символистам, прежде всего к А. Белому, который также много писал об этом круге проблем, в том числе и о разного рода распадах единства самосознания под влиянием извне привходящих оценок другого (это было, как известно, одной из ведущих тем Белого). Разыскания Белого вне сомнений находились в зоне бахтинского интереса; напомним, напр., что именно Белого, а не Достоевского М.М.Б. назвал в 1925 г. создателем «*нового русского романа*» («Записи лекций по истории русской литературы», *Т. 2.* С. 337-338), хотя в этой оценке были отнюдь не только позитивные тона: «*Избежать его влияния нельзя... Белый на всех влияет, над всеми как рок висит, и уйти от этого рока никто не может*» (*Т. 2.* С. 339). Эта двусмысленно-высокая оценка могла быть связана с тем также двунаправленным — позитивно-негативным — упоминанием антропософии в *ФП* (как достигающей участности в жизни, но — неправомерными путями), которое могло ассоциировать-

Толкование принципа себя-исключения как предназначавшегося М.М.Б. для ценностного наполнения вписывается в общую концептуальную конструкцию сохранившегося фрагмента *ФП*. В частности, нравственное себя-исключение из ценностей данного не выводит Я из события бытия (т.е. не противоречит принципу участности), поскольку событие бытия, по М.М.Б., есть не только данность, но и заданность, всегда вспыхивающая при любом реальном индивидуальном переживании данности (см. §§ 15, 19). Соответствует такое понимание и бахтинским понятиям *открытости* события бытия, его *свершаемости* и *продуктивности* поступка (ценности, право относимые к себе, — всегда целевые, заданные; как таковые они всегда еще только предстоят мне для осуществления в свершаемом и обогащаемом событии бытия, которое для поступающего сознания, изнутри него, всегда остается тем самым «открытым»).

Подтверждает ценностное понимание принципа себя-исключения и сопоставление *ФП* с *АГ*. В значительно более крупном фрагменте *АГ* сохранились (в отличие от фрагмента *ФП*) конкретные феноменологические описания разновекторных со- и противопоставлений Я и другого, непревзойденные в русской философии по нюансированной тонкости их феноменологического созерцания и мастерству передачи. Глубинное родство *ФП* и *АГ* очевидно: *ФП* — это концептуально-методологический фундамент *АГ*. Все то, что феноменологически описывается в *АГ*, становится доступным феноменологическому созерцанию в результате концептуально обоснованного в *ФП* особого ракурса феноменологического созерцания (см. §§ 15, 19 и др.). Однако проводить между этими работами прямые параллели можно далеко не всегда, и не

ся и с Белым (см. прим. 25*). И все же мы «отвлекаемся» в данном случае от сопоставлений с другими символистами — потому, что Вяч. Иванов был для М.М.Б., по его собственной оценке, главной в этом смысле фигурой («*Как мыслитель и как личность Вяч. Иванов имел колоссальное значение. Теория символизма сложилась так или иначе под его влиянием. Все его современники — только поэты, он же был и учителем. Если бы его не было как мыслителя, то, вероятно, русский символизм пошел бы по другому пути*» — *Т. 2.* С. 318). «Отвлекаемся» мы и от содержательных сопоставлений с философами других направлений (напр., с высоко оцененным в *ФП* Н. О. Лосским) — потому, что при первостепенной в данном случае значимости сопоставления с ивановским кругом идей их привлечение повлекло бы за собой необходимость погружения в имевшиеся как между разными направлениями, так и внутри символизма сложные теоретические и религиозные споры, что не входит в жанровую компетенцию комментария и заслонило бы частоколом внешних разновекторных параллелей внутреннее содержание бахтинской философии. Вместе с тем подробное рассмотрение темы «Бахтин в контексте споров русских символистов и русской философии начала XX века в целом» наверняка привнесло бы много уточняющих и утончающих деталей (как, с другой стороны, и тема: «Бахтин в контексте дискуссий европейской философии начала XX в.»).

только потому, что у этих текстов разные предметы (нравственная философия и эстетика), а отсюда и разные цели и фокусы внимания; и при учете последнего обстоятельства смысловое соотношение фрагментов *ФП* и *АГ* остается в некоторых, иногда существенных, отношениях непрозрачным, а иногда и — по видимости — дисбалансированным, в частности, в модальном отношении (но не только). «По видимости» — потому, что между этими текстами устанавливаются не противоречиво неравновесные, а сбалансированные отношения целенаправленной модальной амбивалентности: строго проведенная противоположность модальных тонов. Эта модальная амбивалентность дисгармонизирует единство читательского восприятия этих текстов при формально-понятийном подходе к ним (при акцентированном внимании к изолированно взятым терминам и понятиям), но при принятии контекстуальных бахтинских правил игры, напротив, создает — как всякая антиномия — аксиологически более объемное и порождающее новые смыслы восприятие, а в конечном счете приводит к выводу о наличии в этих работах некого общего смыслового стержня, поддерживаемого с содержательно и ценностно противоположных сторон. Подробнее о модальном противостоянии *АГ* и *ФП*, а также о некоторых возможных толкованиях смысла и причин этого обстоятельства будет сказано в § 22, однако поскольку сам факт модального противостояния *ФП* и *АГ* важен для текстуального подкрепления гипотезы о ценностном наполнении принципа себя-исключения, приведем один краткий пример. Так, фраза, с которой мы застаем *ФП* (*...эстетическая деятельность б е с с и л ь н а овладеть открытой событийностью бытия*), имеет в *АГ* выразительную амбивалентно-модальную пару с произведенной сменой «субъекта бессилия»: эстетический подход, говорится в *АГ*, обогащает жизнь — там, где она изнутри себя, т. е. изнутри нравственного долженствования, *принципиально б е с - с и л ь н а*.

Если принять идею о зеркальной модальной амбивалентности *ФП* и *АГ*, то можно предполагать, что конкретное насыщение принципа себя-исключения, которое задумывалось М.М.Б., не отразившись в сохранившемся фрагменте, поддается хотя бы частичному восстановлению по его предполагаемым модальным перевертышам в *АГ*. В качестве прямо обсуждаемого предмета принцип нравственного себя-исключения не находится в *АГ* в фокусе внимания (а может, и не предполагается вовсе в той его центральной значимости, которой он обладает в *ФП*), но схематический каркас этого принципа можно узнать в модально обращенном эстетическом зеркале *АГ*, напр., в следующем фрагменте: «*То, что право отрицает в себе другой, то в нем право утверждаю и сохраняю я... там, где другой изнутри себя самого отрицает себя, свое бытие-данность, я со своего единственного места в событии*

бытия ценностно утверждаю и закрепляю отрицаемую им наличность свою, и самое отрицание это есть лишь момент этой его наличности...». Ценностное наполнение нравственного принципа себя-исключения (исключения себя из ценностей наличного бытия) могло, следовательно, подвергнувшись обратному отражению в эстетическом зеркале *АГ*, преобразоваться в тот хорошо известный устойчивый смысловой блок этой работы, который связан с темой безысходности нравственного самосознания — с тем самым «бессилием жизни», о модальном противостоянии которого «бессилию эстетики» в *ФП* говорилось выше. То, что в *ФП* оценивается как единственно правый принцип нравственного поступка, а значит, и как твердая почва (или, по-ивановски: *«твердыня жертвенного сердца»* — I, 755), в *АГ* как бы уходит из под ног и предстает как хотя и правое, но безумие исходящего из себя самосознания, как причина его бессильной безысходности и одинокости (см. в *АГ*: «...*форму моей изнутри-жизни обусловливает правое безумие*[1] *принципиального несовпадения с самим собою данным... жизнь изнутри себя самой принципиально бессильна... наша жизнь, направленная вперед себя, в предстоящее событие, не успокоенная в себе, никогда не совпадает со своей данной, настоящей наличностью... Я не принимаю своей наличности... Изнутри себя самой жизнь безнадежна, только извне может сойти на нее милующее оправдание помимо недостигнутого смысла...*» и т. д.). Предположение о намечавшемся в дальнейшем наполнении введенного в конце сохранившегося фрагмента *ФП* нравственного принципа себя-исключения ценностным смыслом косвенно (по «антиномической логике») подтверждается, таким образом, текстом *АГ*.

5. Бахтинский принцип себя-исключения в контексте других этических теорий. Гипотеза о предполагавшемся М.М.Б. ценностном наполнении принципа себя-исключения способна обрисовать, конечно, лишь формальный каркас нравственной идеи М.М.Б., тем не менее, даже посредством этой полой формальной конструкции можно наметить дислокацию бахтинской нравственной философии среди этических теорий того времени.

М.М.Б. оппозиционно дистанцирует в *ФП* свою нравственную философию по отношению к известным этическим доктринам: в том же последнем сохранившемся абзаце говорится, что теоретическая этика *принципиально неспособна* к адекватному выражению принципа себя-исключения (хотя его смысл и «*известен*» из христианской нравственности и потому не остался в теоретической этике совершенно «*не высказанным*»). Через сопоставление изолированно интерпретируемых категорий *ФП* с этиче-

---

[1] *Правое безумие* в устах М.М.Б. — это скорее всего аллюзия не к Платону, а к Вяч. Иванову; это тем более интересно, что у Вяч. Иванова правое безумие — это самоотдание себя Дионису, а у М.М.Б. — Аполлону.

скими доктринами того времени (что часто встречается в литературе о М.М.Б.) понять смысл этой оппозиционности невозможно: ответственность, долженствование, поступок, разные аспекты отношения Я с другим, акцентирование значимости индивидуального Я, самопожертвование в пользу другого, сопряжение этики с философией ценностей, разведение ценностей по разным сферам, их систематизация и иерархия — все это устоявшиеся к тому времени фигуры этического мышления. В том числе и разделение ценностей по конститутивным для бахтинского нравственного принципа сферам прекрасной данности бытия и нудительной заданности: Кант разделял то, что есть, и то, что должно быть; Риккерт прямо различал ценности долженствования и ценности наличного бытия, выделяя последние в особую ценностную область; Степун противопоставлял (с опорой на Шлегеля) «ценности состояния» и «ценности осуществления»; Шелер разделял ценности (данность) и воления (заданность); Зиммель говорил о разделении «существования» и «долженствования», и т. д. Дистанцированная оппозиционность бахтинского замысла имеет не понятийно-категориальную, а комбинаторно-дискурсивную природу: принцип себя-исключения можно понять как направленный на позиционное перестроение общепринятых фигур этического мышления и тем самым на композиционное преобразование всего этического дискурса. Применяя для отчетливости сухой терминологический язык, можно зафиксировать в имманентном строении *ФП* как минимум двутактное смысловое движение, направленное к такому комбинаторному преобразованию: в *ФП* сначала сводятся в единое концептуальное поле две обычно столь тесно не увязываемые оппозиционные пары: «*Я — другой*» и «*ценности заданного — ценности налично данного бытия*», а затем — вторым тактом — надстраивается над ними новая, обогащенная и одновременно более дифференцированная за счет этого наложения, оппозиция: «*соотносимые только с Я ценности заданного — соотносимые только с другим ценности данного*». Если стремиться фиксировать особенности бахтинской концепции в зоне теоретических понятий, то эту новую оппозицию и можно рассматривать как заложенную в качестве основания в фундамент бахтинской нравственной философии, поскольку она может служить удобным для таких целей индикатором отличительных особенностей бахтинской теории. Так, если к изолированно взятым понятиям *ФП* (ответственность, поступок, участность, событие, индивидуальное Я и др.) формально можно подобрать неупорядоченное (впрочем, как и упорядоченное) множество самых разных, включая противоположные, аналогий, как это часто делается в литературе о М.М.Б. (напр., в бахтинском «поступке» усматриваются сходства с «нравственным поступком» В. Одоевского, с «поступком» Наторпа и т. д. — которые все имеют, собственно говоря,

общесемантическую природу), то формальных соответствий описанной оппозиции (т. е. событийно и архитектонически понимаемому взаимному наложению пар «Я и другой» и «ценности заданного и ценности данного», разведению двух видов ценностей по событийным центрам Я и другого в пределах архитектонического целого события бытия, а также основанному на этом особому пониманию смысла нравственного долженствования — см. ниже) в тогдашней философско-теоретической этике не было.

Истоки — были. В *АГ* оговаривается (это стало известно только по обновленному в наст. изд. тексту *АГ*), что на «*<отсутствие> систематического обоснования разноценности я и другого*» как на обусловливающее целый ряд внутренних противоречий этических систем «*указал Фейербах*». (См., в частности, работу Л. Фейербаха «Эвдемонизм», где обоснование соответствующего морального поведения ведется раздельно по отношению к себе самому и по отношению к другому и где — схоже с *ФП* — критикуются «немецкие моралисты» за введение в нравственную область обобщенно-всеобщих *трансцендентных, неестественных и сверхъестественных, нечеловеческих и сверхчеловеческих* понятий[1]). Однако «автоэкспликация» истока не означает сходства пути: «указание» Фейербаха на разноценность Я и другого не содержало в себе принципа абсолютного себя-исключения; напротив, эвдемоническая мораль Фейербаха строилась на утверждении первостепенности стремления человека к личному *счастью* в непосредственно данной или переживаемой реальной жизни (т. е. на отнесении ценностей наличного бытия в том числе и к себе) и, соответственно, на утверждении нравственной обязанности любви к себе. Индивидуальное стремление к счастью не противоречит, по Фейербаху, обязанностям по отношению к другим, наоборот — предполагает их и само невозможно без исполнения этих обязанностей: «*Как же приходит человек, исходя из своего стремления к счастью, к признанию обязанностей по отношению к другим людям? ...этот вопрос давно разрешен и решен самой природой, создавшей не только одностороннее и исключительное стремление к счастью, но также и двустороннее взаимное стремление к счастью, которое в себе самом нельзя удовлетворить, не удовлетворяя одновременно, даже непроизвольно, стремление к счастью другого индивидуума, короче — мужское и женское стремление к счастью*» (там же. С. 458). Очевидно, что здесь не только финальные принципы, но и сам тип движения идей различны. Попытка связать, напр., бахтинское событие бытия с фейербаховским взаимным удовлетворением стремлений к счастью Я и другого (вопреки тому, что М.М.Б. специально подчеркивает в *АГ*, что отвлекается от сексуальных моментов, «замутняющих» эстетическую — и тем более,

---

[1] *Фейербах Л.* Сочинения. Т. 1. М., Наука, 1995. С. 427-476 и особенно 448.

вероятно, этическую — «чистоту» необратимых дарующих действий от Я к другому) привела бы к тривиальности — к тому, что событие бытия должно было бы пониматься в том смысле, что нельзя одарить другого прекрасными ценностями наличного бытия без того, чтобы не одарить тем самым и тем же самым и себя самого (т. е. к чему-то аналогичному тому самолюбованию, испытываемому от свершения некоего этически значимого поступка, напр., подаяния милостыни, которое многократно пародировалось в различных направлениях этики, напр., Вл. Соловьевым). Принцип себя-исключения, исходивший, согласно *АГ*, из точки, зафиксированной Фейербахом, в конечном счете оказывается в прямом противоречии с фейербаховским эвдемонизмом (в *ФП* эвдемонизм, как и имя Фейербаха, не упоминается; можно, однако, думать, что в дальнейшем предполагалось критически проанализировать эвдемонизм вместе с утилитаризмом, поскольку и в последнем центрирующую этическую роль также играло *счастье* — см. прим. 31*; возможное направление бахтинской критики Фейербаха поддается реконструкции — точно соответствующей принципу себя-исключения — по краткой фразе из бахтинских лекций 1924 г. о непонятости Фейербахом «*требования христианином креста для себя и счастья для другого*»). Позиция Фейербаха, самим М.М.Б. указанного в качестве теоретического источника разработки им идеи ценностной разнозначности Я и другого, также, таким образом, противостоит *ФП* по описанному выше общему отличительному параметру бахтинской нравственной философии: у Фейербаха отсутствует полученная путем комбинаторного наложения новая оппозиция: *соотносимые только с Я ценности заданного — соотносимые только с другим ценности данного.*

Эта оппозиция противостояла всем распространенным тогда версиям логических, иерархических, типологических, генерализующих, индивидуализирующих и других классификаций, разведений или ранжирования ценностей по какому-либо объективированному и отвлеченно-теоретическому критерию, тем более — их объединению в рамки единой системы, в том числе понимаемой (как у Риккерта) в качестве открытой. Ценности заданного и ценности данного соотносятся в бахтинской концепции не аналитически и не систематически, а архитектонически событийно — в соответствии с архитектоническим строением события бытия, включающим зоны Я и другого (М.М.Б. не выводит тем самым соотношение этих ценностей за рамки философского мышления: не поддаваясь дискурсивно-аналитическому анализу, они доступны феноменологическому описанию). Обосновывая понимание отношений Я и другого как принципиальной и «неконвертируемой» архитектонически-ценностной оппозиции, М.М.Б. перелицовывает понимание оппозиционности как символа вражды, а любви как символа примирения и единения в зеркально об-

ратное понимание оппозиционности как символа нравственной — и эстетической — любви, а слияния и единения — как символа имманентной, загнанной вовнутрь и этической, и эстетической, и жизненной вражды. Подключая оппозицию ценностей, М.М.Б., с одной стороны, обостряет классическую этическую тему взаимоотношений между Я и другим до их абсолютной оппозиционности (из себя *ис*хожу, других *на*хожу; между Я и другим для христианина *бездна* и т. д.), с другой стороны, удерживает эту оппозицию в пределах единого события бытия, для которого эти отношения становятся осевой архитектонической координатой. Такое ценностно-архитектоническое совмещение оппозиционно противополагаемых Я и другого — принципиально иной концептуальной природы, чем нейтрализация оппозиции Я и другого (напр., в константно критикуемой М.М.Б. идее «человека вообще») или какой-либо вариант ее смягчения. Максимальное обострение этой оппозиции понимается здесь как условие единства события бытия. В нравственном принципе *ФП* была сконцентрирована, по-видимому, еще не получившая развития в сохранившемся фрагменте энергия предполагавшегося в последующих частях отрицания всех вариантов социальных, родовых, профессиональных, классовых, национальных и т.д. сближений или обобщений Я и другого. В том числе и тех, где при этом предполагалось номинальное сохранение индивидуальной природы каждой личности (в *АГ* есть выразительная в этом смысле формула: «*всю полноту покаяния как бы знают только безродные люди*»). Такого рода ошибочный, по М.М.Б., нейтрализующий импульс усматривается в *ФП* не только в этически используемой идее *вживания* (поскольку она в случае отсутствия отчетливой контридеи о *вненаходимости*, т.е. возврате Я на свое единственное место, предполагает утончение границы между Я и другим, иногда — вплоть до их отождествления; тенденцию к такому отождествлению в то время часто усматривали в этике сострадания Шопенгауэра; см., напр., оценку Вл. Соловьева в прим. 18*), но, по всей видимости, и в абстрактной идее социальной, экономической или юридической справедливости (в теориях права как такового), поскольку, хотя граница между Я и другим формально здесь сохраняется, они оба рассматриваются с отвлеченно-теоретической точки зрения как «*равные самоценности — люди*», что лишает отношения между ними акцентируемой М.М.Б. ценностно оппозиционной событийности. В качестве содержащих тот же ошибочный смягчающий импульс скорее всего расценивались М.М.Б. и распространенные в то время идеи возвышения (доминирования) какого-либо одного из этих двух начал, поскольку возвышение одного термина по сравнению с другим также снижает событийно-ценностную оппозицию, трансформируя ее в иерархизм. Это происходит, по логике *ФП*, во всех тех этических системах, кото-

рые основывались либо на приоритете Я (в «идеалистических» версиях — напр., у Шелера и Зиммеля) и, соответственно, на презумпции: другой — такой же, как Я; либо на приоритете другого и, соответственно, на презумпции: Я — такой же, как другой; последнее оценивалось М.М.Б. как свойственное разного рода «материалистическим» (прагматическим) версиям этики, предполагающим одержание Я другим.

В обратном свете построенного на новой оппозиции принципа себя-исключения точнее понимается и цель предшествующей бахтинской критики *общезначимых ценностей* и *всеобщего долженствования*: она была нацелена не на опровержение значимости самих вечных идеальных ценностей и их императивной категоричности (в бахтинской терминологии *нудительности*), а на то, чтобы оспорить право Я требовать подчинения этим абсолютным ценностям и нудительному долженствованию не только от себя, но и от другого. Бахтинские формулировки вроде: «*Себе равной, общезначимой признанной ценности нет*» не несут в себе релятивистского «антисущностного»[1] пафоса; «вечные смыслы» не лишаются в *ФП* своего ранга: за ними — в качестве заданных ценностей — утверждается статус мотивов нравственного поступка в пределах конкретно-исторического события бытия, где «*вечные смыслы*» могут и должны стать — через их соотнесение с действительностью и акт *признания* — «*движущей ценностью поступающего мышления*». Отличительная особенность бахтинской позиции (если говорить о ней в пространстве теоретической этики, отвлекаясь пока от персоналистического понимания М.М.Б. природы вечных смыслов — см. ниже) проявляется здесь в том, что, став движущими ценностями самого поступающего мышления, вечные смыслы не могут, согласно *ФП*, рассматриваться изнутри этого нравственно поступающего Я как *обще*значимые, но — в соответствии с постулатом о принципиальной ценностной разнозначности Я и другого — как значимые только для меня самого, причем значимые для Я с максимально жесткой категоричностью. Соответственно, и определяемое этими «вечными» смыслами и ценностями долженствование тоже понимается в *ФП* как не могущее рассматриваться изнутри поступающего сознания как *всеобщее* долженствование, т. е. как долженствование, *равно общее и для меня, и для другого*: долженствование может относиться поступающим Я только к себе самому[2]. В этом и только в этом смысле

---

[1] Развернутую интерпретацию *ФП* в этом направлении см. в: *Бонецкая Н. К.* Бахтин глазами метафизика. // *ДКХ*, 1998, № 1.

[2] Наличие среди целей *ФП* нового толкования *долженствования* отмечалось в литературе; см., напр., об обосновании «*нового типа императивности, исходя из парадоксального основания человеческой единичности*» в: *Шевченко А. К.* Культура. История. Личность. Введение в философию поступка (Ки-

вечные ценности и определяемое ими категорично-нудительное долженствование понимаются в *ФП* как не всеобщие (подробнее см. прим. 36* и Приложение). Регулятивной идеей принципа абсолютного себя-исключения из налично данного бытия является обоснование «вечных» смыслов и ценностей в качестве действительных и действующих (не императивно декларативных) мотивов нравственного поступка Я; концептуальный запрет М.М.Б. на снятие индивидуации обосновывается в *ФП* в качестве единственного реального пути преодоления субъективизма и релятивизма.

Вместе с «вечными» ценностями и смыслами оказывается вовлеченной в бахтинское событие бытия и область культурных смыслов — не только культура в ее общем безличном плане, историческом, традиционном, систематическом и т.д. единстве, но культурная деятельность Я, культурный «поступок» (М.М.Б. дистанцирует здесь свою позицию, с одной стороны, от «*культурного нигилизма*», с другой — от теоретизма, который, отвлекаясь от Я, оставляет тем самым «*поступок в тупом бытии*», высасывая «*из него все моменты идеальности*», помещая последние в безличное пространство единой культуры). Заостряя, можно охарактеризовать эту сторону *ФП* — в соответствии с распространенной (Вяч. Иванов, Бердяев и др.), но не повсеместной в русской философии тенденцией — как определение оснований для «оправдания культурной деятельности» (см. § 6 и прим. 58*).

Принцип себя-исключения и лежащая в его фундаменте оппозиция оттеняют и еще одну сторону бахтинской концепции: в отличие от ригоризма неокантиански ориентированных этических систем, в *ФП* непосредственно в нравственное поле оказываются вместе с «вечными» и «культурными» смыслами вовлечены и ценности наличной данности бытия — чего после ницшеанской критики нравственности, в том числе христианской, требовали в пользу поддержания «жизни» одни теоретические этические концепции и что продолжали оспаривать другие (в том числе — Г. Риккерт). У М.М.Б. ценности наличного бытия вовлекаются в этическое пространство не в качестве соотносимых с Я, как это происходит в концепциях первого типа, также акцентирующих индивидуальный аспект (в частности, Г. Зиммеля и М. Шелера, предполагавших, по формулировке последнего, «*прирожденное чувство ценности собственного бытия*»[1]), а в качестве ценностей, относимых только к другому, т. е. — если перелицевать шелеров-

---

ев, 1991. С. 5); см. также о *тонком* толковании в структуре опыта ответственности *момента заданности* в: *Исаков А. Н.* Философия поступка Бахтина и трансцендентальная феноменологическая традиция. (М. М. Бахтин и философская культура XX века. Вып. I. Ч. 1. СПб., 1991. С. 98).

[1] *Шелер М.* Ресентимент в структуре моралей. СПб., 1999. С. 28.

скую формулировку — в качестве, с одной стороны, «прирожденного чувства ценности бытия другого», но, с другой стороны и одновременно, в качестве «прирожденного чувства не-ценности собственного налично-данного бытия». Принцип себя-исключения, антиномически завершающий наращивание значимости индивидуального аспекта, исключает, как представляется, возможность сколь бы то ни было существенно толковать бахтинскую позицию как философию жизни в ее ницшеанском русле, как схожую по основоположениям с зиммелевской или шелеровской философией[1] и даже как только совпадающую с последними по толкованию тех или иных базовых этических концептов. Напр., *долженствования* — поскольку и у Зиммеля, и у Шелера, которые тоже оспаривали общезначимость императива, в состав долженствования вводилось при этом (тактически по-разному) в том числе и отнесение ценностей наличного бытия непосредственно к Я (подробнее о соотношении позиции М.М.Б. с концепциями Зиммеля и Шелера см. прим. 70*).

Все сказанное, однако, в некотором смысле есть плотно прилегающая к внутреннему смыслу, но все же оболочка бахтинской нравственной идеи. Хотя принцип абсолютного себя-исключения из ценностей налично данного бытия контекстуально вводится в *ФП* в прямом споре с теоретическими философскими версиями этики и, соответственно, на их понятийно-терминологическом языке, он дислоцируется М.М.Б. не столько «среди» них, сколько — в общем противостоянии им; чем больше проводится сопоставлений такого рода, тем отчетливей высвечивается модально-смысловая инородность бахтинской нравственной идеи по отношению к теоретическому этическому мышлению в целом, заставляющая предполагать, что исходную порождающую почву и естественный смысловой ландшафт бахтинской нравственной философии следует искать в иных контекстах.

6. Возможный исходный контекст зарождения принципа себя-исключения. В последних строчках сохранившегося фрагмента говорится, что этот принцип являет собой не только «*смысл всей христианской нравственности*», но что «*из него исходит и альтруистическая мораль*». Эта постановка в некие параллельно-связующие отношения религии и позитивизма (автор термина альтруизм О. Конт — один из основателей позитивизма) — очередная, построенная на антиномических противотоках, амбивалентная идея

---

[1] Подробную аргументацию к толкованию *ФП* в этом направлении см. в: *Давыдов Ю*. «Трагедия культуры» и ответственность индивида (Г. Зиммель и М. Бахтин). // *ВЛ*, Июль-Август 1997; *Poole B*. From phenomenology to dialogue: Max Scheler's phenomenological tradition and Mikhail Bakhtin's development from «Toward a philosophy of act» to his study of Dostoevsky. // Bakhtin and Cultural Theory. Manchester, 2001.

ФП. Развернутое уточнение смысла толкования альтруистической морали как ассоциативной пары к христианской нравственности предполагалось дать впоследствии («*об отдельных этических концепциях (альтруизм, утилитаризм, этика Когена и пр.) и связанных с ними специальных вопросах мы будем говорить в соответствующих местах нашей работы*»), но одну, вероятно, предполагавшуюся М.М.Б. параллель можно восстановить и на основе сохранившегося фрагмента.

В середине Введения М.М.Б. говорит об относительной правоте по сравнению с теоретическим мышлением «наивного реализма» («*Наивный реализм близок к истине, поскольку не строит теорий... Подобное взаимоотношение между мыслью и действительностью очень близко к истине...*» и т. д.). Понятие *наивного реализма* было в то время на слуху; оно критически освещалось, напр., Когеном и Бергсоном, но оно же в схожем с идеями *ФП* относительно позитивном смысле использовалось и Вяч. Ивановым — причем тоже в паре с понятием альтруистической морали: «*Развитие людских взаимоотношений, вырабатывая правовые и нравственные начала, приводит с собою эпоху наивного реализма. Альтруистическая нравственность развивается на почве последнего и, укореняясь в нем, сохраняет для человека реалистическое чувство мира на практике, тогда как отщепившееся от практического разума познание приводит человека, как познающего, снова к безысходному идеализму. Таково и современное сознание*» (IV, 417-418). Альтруистическая мораль толковалась Вяч. Ивановым при этом как, «*конечно*», не вмещающая в себя целостность и полноту внутреннего религиозного (мистического) опыта, по отношению к которому «*всякая мораль оказывается... лишь явлением производным*» (IV, 419). Не исключено, следовательно, что М.М.Б. мог понимать альтруизм как обедненное отражение в наивно-реалистическом позитивистском сознании нового времени христианского нравственного отношения человека к миру (очевидно при этом абстрагированное — в частности, от проблем чистого я-для-себя). В этом же смысле могут быть поняты и относительно позитивные упоминания в *ФП* исторического и экономического материализма[1].

---

[1] Снисходительность ивановского символизма по отношению к «наивному реализму» проясняет бахтинскую фразу из лекций по истории русской литературы: «*Сначала пути марксистов и символистов были общими, и, странный оптический обман, их тогда не различали*» (*Т. 2.* С. 294). Действительно, Вяч. Иванов изначально развивает свое понимание *наивного реализма* в его позитивно толкуемом противопоставлении *наивному идеализму* гносеологических направлений новоевропейской философии, но в дальнейшем от наивного реализма и альтруизма им проводится преображающая существо вопроса нить к особому «реализму» Достоевского, преодолевающему и «наивный реализм», и безысходный идеализм «современного сознания» (см. § 8).

Такая перспектива толкования бахтинского сближения христианства и наивного реализма в ее соединении с общей идеей принципа себя-исключения, модально и телеологически отличающейся от принципов теоретической этики, дает возможность нащупать реальный контекст зарождения этого принципа. Совокупный ассоциативный пласт здесь с очевидностью напрашивается: это та многоярусная и неоднозначная, но единая проблематика (в том виде, как она разрабатывалась во временнóм философском пространстве от романтиков, Шопенгауэра и Ницше до Вяч. Иванова), которая связана с соотношением всех проявившихся в новое время вариантов как «наивного реализма» (включая возрожденное язычество, мифологическое мышление, ритуальное восприятие жизни и такой своеобразный поворот темы, как ницшеанская критика ресентимента, — см. прим. 55*), так и «наивного идеализма» (в ивановском смысле) с христианством. В это единое концептуальное поле входила в том числе обострившаяся проблема антиномического противостояния и поиска «союза» дионисийского и аполлонийского начал (в их обобщенно-концептуальном смысле), а вместе с ней и все проблемы, связанные с архитектоникой мистерии и/или трагедии в их корреляции или отсутствии таковой с жизнью (включая проблему онтологического статуса категории «рампы») и, соответственно, с сердцевиной этой темы — с остро обсуждавшейся проблемой соотношения жертвы и жреца, хора, героя, автора и зрителя (в том числе и их соотношения с божественным началом). Полнокровное содержательное толкование бахтинского нравственного принципа в этом направлении было бы попыткой двигаться с завязанными глазами (сохранившийся фрагмент лишь приподнимает краешек завесы над бахтинским замыслом), однако игнорировать это направление было бы гораздо бóльшим интерпретаторским произволом[1]. Некоторые концептуальные параллели между

---

[1] Разные аспекты этого круга проблем постоянно затрагиваются при интерпретации идей М.М.Б., но чаще — применительно не к *ФП*, а к *АГ* и *ПТД* (см., напр., о проблеме *хора* в связи с *АГ* и *ПТД* в примечаниях С. Г. Бочарова к *ПТД* — *Т. 2.* С. 454-455), что ведет к тому, что характерологическое целое этого концептуального контекста лишь в редких случаях (напр., в: *Фридман И. Н.* По направлению к рампе: бахтинский 'хронотоп' как общеэстетическая категория. В печати) рассматривается как имеющее прямое отношение к «генетическому коду» бахтинской философии в целом (см. в одном из подготовительных бахтинских материалов к статьям о романе выразительную в этом смысле запись, направленную на прямую ассоциативную связь романной концепции М.М.Б. с ницшеанским «Рождением трагедии...»: «*Рождение романа из духа смеха*» — конечно, не в биологическом или социальном, а в мистериальном понимании этого «духа»). Именно на этом концептуальном фоне могут быть эксплицированы смысловые потенции и многих других бахтинских идей, не уловимые в теоретически-философском, этическом, эстетическом, формально-лингвисти-

идеями *ФП* и означенным выше кругом проблем будут проведены в § 20; здесь же выскажем лишь то предположение, что взаимоотношениями Я и другого бахтинская архитектоника события бытия не предполагалась быть исчерпанной. Я и другой — центральные, осевые компоненты этой архитектоники, но не единственные: будучи поставлена в *ФП* в прямую аналогию с архитектоникой мистерии и трагедии, бахтинская архитектоника события бытия подготавливалась, по всей видимости, тем самым к дальнейшему компонентному расширению, подобному «ролевому» многообразию участников многочастного ритуального действа и/или трагедии.

В сохранившемся и только открывающем эту тему начальном фрагменте *ФП* бифункциональным в этом смысле является само себя-исключающее Я — оно понимается как жрец и жертва в одном лице (ивановский мотив[1]), но расширение предполагалось также и в других направлениях, прежде всего — за счет подключения к противопоставлению Я и другого *божественного* и *хорового* начал. В частности, в форме нанизывающихся на исходное осевое событие бытия новых событий, в которых первоначальные участники как бы «на стороне» вступают в дополнительные (или параллельные) событийные отношения в пределах либо исходного, либо нового, более объемного архитектонического целого. Напр., другой (в зоне *я-для-другого* — категории, названной, но пока не развитой в сохранившемся начальном фрагменте *ФП*) мог мыслиться порождающим из себя хоровую инстанцию в качестве третьего участника того же исходного события, а Я могло мыслиться как вступающее, при сохранении исходных отношений с другим (и — через него — с хором), в новые событийные отношения с абсолютным Другим. И то, и другое направление расширения состава архитектонических участников события бытия было осуществлено, как известно, в последующих бахтинских текстах. Прямое свидетельство принципиального расширения числа уча-

---

ческом или литературоведческом контекстах. Напр., особо выделяемая С. Г. Бочаровым (Там же. С. 449) и рассматриваемая в ракурсе «эллинско-христианского синтеза» бахтинская идея о *неискупленном герое Достоевского* может быть сопоставлена с «искупительной» жертвой в мистерии и/или в трагедии — в том, в частности, виде, в каком эти темы разрабатывались у Вяч. Иванова (см., напр., о «*тайном зове искупленья, т. е. погашения извне привходящим вмешательством неоплатного долга...*» — II, 157; или концовку «Орфея растерзанного»: *Вскрикнут струны искупленья, смолкнут жалобой живой... / Вновь разрыв, и исступленье, и растерзан Вакх! Эвой!* — I, 804).

[1] *Познай себя, кто говорит: «Я — Сущий»; / Познай себя и нарекись: «Деянье». / Нет человека; бытие — в покое; / И кто сказал: «Я — есмь», — покой отринул. / Познай себя: свершается свершитель, / И делается делатель; ты — будешь. / «Жрец» нарекись, и знаменуйся: «Жертва». / Се, действо — жертва. Все горит. Безмолвствуй.* (II, 157).

стников события бытия за счет обращения к религиозной сфере можно найти и в *АГ*, где Я вступает в отношения с абсолютным Другим, и в *Лекциях М.М.Б.*: «*Где для нравственного сознания два человека, там для религиозного сознания есть третий: возможный оценивающий...*». Будет со всей определенностью поставлена в последующих работах М.М.Б. и проблема *хорового* начала, причем еще до *ТФР*, в частности, в связи с родовым сознанием в *АГ*; этот же хоровой аспект развивается — в иной терминологии — и в других работах 1920-х гг. (где в понятийно модифицированном виде говорится об экзистенциальной необходимости хоровой поддержки Я в событии бытия, о разного рода «коалициях» Я с другим, об их разрывах и т. д.). Намечено — в предварительной интенции — расширение архитектоники события бытия за счет подключения *божественного* и *хорового* начал и в сохранившемся начальном фрагменте *ФП* — в теме волеизволения: «*Норма — специальная форма волеизволения одного по отношению к другим* (т. е. форма событийных отношений между участниками события бытия — *Л. Г.*), *и, как таковая, существенно свойственна только праву* (т. е. одной из форм проявления хорового начала — *Л. Г.*)... *и религии...*» (в последующих частях *ФП*, несомненно, предполагалось дальнейшее развитие этой темы).

Предполагавшееся расширение круга архитектонических участников события бытия позволяет уточнить понимание описанного выше статуса «вечных смыслов» в утверждаемом за ними в *ФП* качестве реальных действенных мотивов нравственного поступка. Они понимались в этом качестве не как безличные, общие и ничьи смыслы, но как соотнесенные с воплощенным личным началом (только в соотнесении с *актом ее воплощения «вечность смысла становится действительно ценной — значимой»*), т. е. как соотнесенные с одним из предполагавшихся в дальнейшем к введению дополнительных к Я и другому архитектонических участников события бытия — с хоровым или божественным началом. Культурные смыслы — это остывшие, изъятые из события бытия деперсонализированные и объективированные ценности персоналистических по своей природе событийных отношений, но и в таком изъятом «состоянии» они сохраняют внутренний жар и ценность на фоне позитивистского и релятивистского мышления (отсюда и та защита в *ФП* области культурных смыслов от культурного нигилизма, оставляющего поступок в «тупом бытии» и «высасывающего» из него все моменты идеальности, о которой говорилось выше).

7. Нравственное себя-исключение и эстетическая вненаходимость. Предположение о такой — лежащей вне поля теоретической этики и теоретической философии вообще — реальной почве зарождения бахтинской концепции затрагивает одну из самых сложных для понимания и вместе с тем наиболее перспективных

для приближения к адекватной интерпретации *ФП* проблем: вопрос о том, как нравственный принцип себя-исключения соотносится с эстетической вненаходимостью автора.

Окончательных формулировок по этому поводу в сохранившемся фрагменте *ФП* нет. Эстетическая вненаходимость столь тесно соседствует в финале сохранившегося фрагмента с нравственным себя-исключением (она приводится как близкая его иллюстрация), что это, казалось бы, склоняет не только к проведению аналогии между этими феноменами, о которой говорится в тексте, но и к их сближению и почти отождествлению, хотя само слово «вненаходимость» в непосредственно окружающем нравственный принцип себя-исключения контексте не используется. И то и другое, в частности, описывается как опирающееся на принципиальное различие между *ис*хождением и *на*хождением: по отношению к нравственной проблематике говорится: «*Я единственный из себя исхожу, а всех других нахожу — в этом глубокая онтологически-событийная разнозначность*», а выше аналогичное утверждалось и об авторе (и созерцателе), занимающих позицию вненаходимости по отношению к архитектонике эстетически изображенного мира: «*Единственность места в бытии эстетического субъекта* (*автора, созерцателя*), *точка исхождения его эстетической активности — объективной любви к человеку — имеет только одно определение — вненаходимость... Это мир единственных исходящих из себя других людей и ценностно соотнесенного с ними бытия, но мною они находятся, я-единственный из себя исходящий нахожусь принципиально вне архитектоники...*». Если изолированно и формально анализировать используемые М.М.Б. понятия, то следует вроде бы полагать, что за проводимой М.М.Б. аналогией между эстетической вненаходимостью и этическим себя-исключением стоит регулятивная идея их тождества, т. е. что этика как теория жизненного поступка и эстетика сущностно отождествляются М.М.Б[1].

Однако если выйти за пределы формального анализа изолированных формулировок и категорий и подключить к рассмотрению предшествующий текст *ФП*, где эстетизация жизни оспаривается в качестве специально оговариваемого предмета критики (см. Приложение), а также текст *АГ*, такое якобы напрашивающееся отождествление станет невозможным. Имеется в виду не «невозможность» генерализации понятия «вненаходимость»: известно, что с течением времени это понятие будет использоваться М.М.Б. в своем обобщенном — безотносительном к различию сфер нравственного и эстетического — смысле: как вненаходимость любого

---

[1] Толкование бахтинской позиции в этом направлении — как «эстетики жизни» — см., в частности, в: *Исупов К. Г.* О философской антропологии М. М. Бахтина. // Бахтинский сборник. I. М., 1990.

Я — любому другому (в таком общем смысле «вненаходимость» будет применяться М.М.Б. не только по отношению к этическому и эстетическому акту, но и к акту познания, к диалогу, к религиозной сфере и т. д.). Идея здесь в другом: наряду с унифицирующей нейтральностью категории вненаходимости как общего символа соотношения Я с другим М.М.Б. акцентирует принципиальные различия в «способах» использования вненаходимости, в ее «формах». См., напр., в *АГ*: «*В сентиментализме позиция вненаходимости используется не только художественно, но и нравственно* (*в ущерб художественности, конечно*)...» (ср. также: позиция эстетической вненаходимости «*может начать склоняться к этической, теряя свое чисто эстетическое своеобразие... становится болезненно-этической*»). Между формами этической и эстетической вненаходимости изначально предполагалось, следовательно, различие: они оказываются как бы двумя разными зданиями, надстраиваемыми над единым концептом — над вненаходимостью любого Я любому другому. В *ФП* над этим общим фундаментом надстраивается нравственный принцип себя-исключения, в *АГ* — эстетическая вненаходимость автора (в *АГ* специально оговаривается при этом «*различие события этического и эстетического*»). Не рассчитывая покрыть всю эту сложную проблему одним широким мазком, отметим, что эстетическая вненаходимость понимается в *АГ* «радикальнее» этического себя-исключения в *ФП*. Определяемая М.М.Б. как особый — частный, специальный, но оправданный — вид причастности, эстетическая вненаходимость *дальше* отстоит от исходного события бытия, чем этическое себя-исключение: нравственный поступок *ФП* как реальное действие свершается в конкретно данном наличном обстоянии, превращаемом тем самым в событие бытия; эстетическая же вненаходимость не только предполагает полную вненаходимость автора по отношению к архитектонике изображаемого события бытия, но может, по *АГ*, «изымать» из него и самого героя, и все событие его жизни в целом, перемещая их в новый план бытия, неизбежно рассматривая его там под знаком смерти[1].

Проводимая в *ФП* аналогия между эстетической вненаходимостью и этическим себя-исключением есть именно аналогия; идея отождествления за ней не стоит. На таком формальном основании пришлось бы говорить и о тождестве себя-исключения тому теоретическому отвлечению от себя, которое критически обсуждалось на протяжении всего Введения — ведь теоретическое *отвле-*

---

[1] Согласно *АГ*, формально-эстетическая реакция автора на героя эстетизует его, «*вырывает из действительности (познавательно-этической) и художественно обрамляет его...*»; общий характер эстетической установки — «*отделять эстетическое событие от жизни...*»; «*Изъятие героя из открытого... события бытия, освобождение от реальности...*» и т. д.

чение от себя в другом смысле, но тоже аналогично принципу себя-*исключения*. Имманентная структура сохранившегося текста организована таким образом, чтобы целенаправленно создать и обострить это тройное смысловое напряжение: *эстетическая вненаходимость* присоединяется к описанному нами выше как двусоставное противоположению бахтинских концептов — к *теоретическому отвлечению* от себя и *нравственному себя-исключению* — в качестве нового особого компонента, который находится с каждым из них в столь же непростых отношениях, как и они между собой. Эстетическая вненаходимость не равна в *ФП* ни теоретическому отвлечению от Я, ни нравственному себя-исключению; то же относится к каждому из этого «триумвирата» понятию.

Описание тонкостей соотношения в бахтинской концепции этического себя-исключения и специально эстетической вненаходимости на основе сохранившегося фрагмента *ФП* дано быть не может — эта тема, согласно плану, должна была стать центральной во второй части *ФП* (с учетом других бахтинских работ, прежде всего — *АГ*, мы вернемся к этой теме в § 24). Выскажем лишь то предположение, что в области взаимоотношений этического себя-исключения и эстетической вненаходимости находился один из самых существенных частных моментов спора бахтинской концепции с фундаментально родственной позицией Вяч. Иванова.

8. Промежуточность ценностного наполнения принципа себя-исключения. Из сказанного следует, что изложенная выше гипотеза о ценностном наполнении принципа себя-исключения никак не имеет смысла фиксации абсолютной нравственной идеи М.М.Б. Очевидно, что введенный в конце сохранившегося фрагмента принцип себя-исключения — это лишь начало, исходная точка предполагавшегося в дальнейшем долгого движения текста к итоговой сложной полноте бахтинской нравственной философии.

Кроме поставленных в известном нам начале этого пути и, следовательно, предназначавшихся к последующему разрешению проблем установления концептуальных границ между этическим себя-исключением, теоретическим отвлечением от себя, эстетической вненаходимостью и — добавим — отказом от Я при политическом представительстве «большого целого» (темой, согласно плану, третьей части *ФП*), а также религиозной отрешенностью (темой четвертой части *ФП*), в сохранившемся фрагменте намечены и некоторые другие направления этого будущего смыслового развития. Судя по прочерченным в сохранившемся фрагменте смысловым векторам, можно, в частности, полагать, что и сам исходный для бахтинской нравственной философии принцип себя-исключения предопределялся в дальнейшем — аналогично другим темам *ФП* — к контрапунктно-расширяющемуся смысловому обогащению. Можно зафиксировать два, вероятно, предпо-

лагавшихся противоположных (что не значит в антиномически организованном дискурсе *ФП* — исключающих друг друга) направления этого развития: в сторону чистого *я-для-себя* и в сторону идеи *воплощения*.

С одной стороны, из текста следует, что в том его исходном предварительном виде, в каком он обозначен в конце сохранившегося фрагмента, принцип себя-исключения не мыслился как полностью охватывающий смысл категории *я-для-себя* — категории, введенной в *ФП* в значимом качестве одного из трех главных *моментов* архитектоники события бытия, но еще не успевшей получить в сохранившемся фрагменте конкретного наполнения. Здесь несомненно резервировалось концептуальное пространство для дальнейшего развития принципа себя-исключения: исключившее себя из ценностей наличного бытия Я остается в бахтинской концепции самоценным. Выделенная в том же качестве категория *я-для-другого* дает основания полагать, что в дальнейшем должна была быть поставлена проблема высвобождения «я-для-себя» из кривых зеркал «я-для-земного-другого» (см. в этом смысле в *Лекциях М.М.Б.*: «*Нащупать, наконец, свое бытие по-настоящему: дойти, наконец, до воистину реальности своей личности, отбросить все мифологемы о ней*»).

С другой стороны, основанность принципа себя-исключения на сохранении участности Я в событии бытия говорит о том, что данный принцип не мыслился и как абсолютный отказ от телесности (от ценности воплощения). Предварительно-исходный смысл бахтинского принципа предполагает исключение себя из наличной данности бытия, но из предшествующего текста следует, что для того, чтобы реально свершить нравственный поступок, нужно быть воплощенным (невоплощенное Я не может быть нравственно активным в утверждаемом М.М.Б. конкретном, исторически действительном и единственном событии бытия). Не исключено, что предполагавшееся в дальнейшем тексте *ФП* антиномичное расширение этой темы тоже можно реконструировать по зеркально обратному отражению в *АГ*. Ценностное наполнение принципа себя-исключения имеет в *АГ*, как мы видели, содержательное выражение, хотя и зеркально обратное; однако — существенное обстоятельство — сам принцип нравственного себя-исключения в *АГ* не упоминается. Можно гипотетически предположить, что вместо него в *АГ* сразу говорится о том, к чему этот принцип мог прийти в своем развитии в неизвестном нам окончании *ФП*, — о «синтезе» *этического солипсизма* (т. е. отнесения долженствования только к себе самому, «безукоризненной» чистоты и строгости отношения индивидуального сознания к себе самому вне всякого соотнесения себя с миром наличной данности, с воплощенностью в нем) с «*этически-эстетическою добротою к другому*» (как и «великий символ» нравственной активности

в *ФП*, этот «синтез» отнесен в *АГ* к Христу). Нельзя не заметить, что при этом в *АГ* не акцентируется, как в *ФП*, «уход» Христа; наоборот, говорится, что «*даже Богу надо было воплотиться, чтобы миловать, страдать и прощать...*», что для ценностной установки нравственного поступка необходимо занять единственное место в едином событии бытия, а это предполагает «*необходимость воплотиться*». Следует, видимо, понимать, что принцип себя-исключения, означающий отказ от признания ценностью своего наличного бытия, предполагает отказ от одного «вида» воплощения в пользу другого. Здесь, возможно, предполагалось что-то аналогичное уже упоминавшемуся нанизыванию на стержень одного и того же Я одновременно нескольких событий: Я могло мыслиться как вступающее в событийные отношения с внешним налично-данным миром и — одновременно — с абсолютным Другим. В первом событии Я жертвенно исключает себя из ценностей данного, лишая себя воплощения в наличном мире, во втором событии — принимает воплощение «в дар» от Другого. Во всяком случае, одно из мест *АГ* прямо выглядит как контрапунктное развитие принципа себя-исключения в сторону именно так понимаемого воплощения: «*Отсюда во всех нормах Христа противопоставляется я и другой: абсолютная жертва для себя и милость для другого* (фиксация смысла принципа себя-исключения — *Л. Г.*). *Но* (фиксация контрапунктного развития-перехода — *Л. Г.*) *я-для-себя — другой для Бога. Бог уже не определяется существенно как... чистота покаянного самоотрицания всего данного во мне...* <но как> *Отец небесный, который надо мной и может оправдать и миловать меня там, где я изнутри себя самого не могу себя миловать и оправдать принципиально, оставаясь чистым с самим собою. Чем я должен быть для другого, тем Бог является для меня... На почве второй тенденции нашла свое развитие идея преображения тела в Боге, как другом для него... идея благодати, как схождения извне милующего оправдания и приятия данности, принципиально греховной и* <*не*> *преодолеваемой изнутри себя самое... Изнутри моего покаяния отрицание всего себя, извне* (*Бог — другой*) *— восстановление и милость...*».

По своему общему концептуальному рисунку эти идеи аналогичны ивановским (проблема воплощения — один из центральных ивановских мотивов). В лекции о Вяч. Иванове М.М.Б. формулирует эту же проблему в узнаваемо ивановском виде: «*Тема дара выдвигает другую тему — приятие дара*», приводя известное ивановское: «*И дара нет тому, кто дар*» (*Т. 2.* С. 324). Соприкасаются эти идеи *АГ* и с развивавшимся Вяч. Ивановым пониманием особого «реализма» Достоевского, в котором предполагается знание «*в небе единого Отца и в собственной братской среде — Богочеловека Христа*», без чего всякий реализм (и «наивный», и «символический»), по Иванову, «*падает и обращается в конечный*

идеалистический солипсизм» (IV, 419, 421) — в тот самый солипсизм, который в *ПТД* будет при изложении позиции Вяч. Иванова назван (как в *АГ*) «этическим» и который будет интерпретироваться как преодоленный в романах Достоевского (*Т. 2.* С. 16). Тема «воплощения» станет одной из ведущих у М.М.Б. в 1920-е гг. (см., напр., в *Лекциях М.М.Б.*: *«Но в известные моменты необходимо встанет перед нами проблема воплощенного Бога»*; см. также: *«Основная тема романа* («Идиот» — *Л. Г.*) — *неспособность героя занять определенное место в жизни и тоска по воплощению... Он святой, прекрасный дух, но это святость неудавшаяся, невоплотившаяся...»* — *Т. 2.* С. 276, 278). Как именно предполагались быть описанными в четвертой (посвященной религии) части *ФП* эти этапы и переходы, приведшие в *АГ* к контрапунктному переводу принципа исключения себя из наличной данности земного бытия в религиозный тип воплощенности Я (в *идею преображения тела в Боге*, в *идею благодати, как схождения извне милующего оправдания и приятия данности*), остается неизвестным.

9. **Контрапунктность общего смыслового строения** *ФП*. Введение принципа себя-исключения, предполагающего разведение ценностей на соотносимые только с Я и соотносимые только с другим, подготавливалось на протяжении всего предшествующего текста. Подготовка к этому финалу концептуальной интриги сохранившегося текста антиномична, как и сам финал: прежде чем вводится *разделение* ценностных миров так, как предлагается в конце сохранившегося фрагмента, сначала обосновывается их *соединение*. Внешнее выражение этой внутренней концептуальной «задачи» текста (первоначально свести воедино то, что в готовящемся финальном принципе должно будет подвергнуться разведению) связано в *ФП* с вплетенной в сюжетообразующую ткань Введения острой для философии того времени темой необходимости преодоления образовавшегося разрыва между культурой и жизнью.

В отбрасываемом назад объяснительном свете принципа себя-исключения становится очевидно, что заложенная в нем *контрапунктность* — композиционный ключ ко всему сохранившемуся фрагменту: именно таким образом выстроены и другие смысловые сюжеты *ФП*. Отчетливо не дискурсивно-аналитическое имманентное строение текста складывается в содержательное единство кольцевым замыканием смысловых течений и их противотоков. Текст и не диалектичен: все термины оппозиционных смысловых пар не нейтрализуются в каком-либо содержательно обобщенном едином понятии, но (так же, как принцип участности и принцип абсолютного себя-исключения) размещаются, сохраняя каждый свою изолированную значимость, в концептуально едином, но архитектонически объемном пространстве — в *целом* мира поступка, понимаемом как поддающийся лишь фено-

менологическому (а не расчленяюще или обобщающе теоретическому) описанию. Имманентная структура *ФП* развивается в этом направлении как последовательная — особая по прицелу и ювелирная по точности — оптическая настройка феноменологического созерцания, эффективность которой в полной мере проявилась в феноменологических описаниях соотношения Я и другого в *АГ*[1].

Контрапунктный принцип смыслового строения *ФП* аналогичен антиномическому принципу Вяч. Иванова, за которым, в свою очередь, стояла многовековая стилистическая традиция антиномического мышления и выражения, включающая в себя, по формулировке С. С. Аверинцева[2], как «поэтику антиномий», так и являющуюся ее оборотной стороной, сущностно с ней связанную «поэтику тавтологий» (в *ФП* — *единственная единственность, волеизволение* и др.; ср. ивановское: «*Горит огонь; и, движась, движет сила; / И волит воля; и где воля — действо... / Свершается свершитель, / И делается делатель*». — I, 743)[3].

Целенаправленной стратегией с тем же контрапунктным смыслом является и то оцениваемое иногда в литературе как эклектическая нестрогость бахтинского языка[4] обстоятельство, что сохранившийся фрагмент, особенно Введение, развивается одно-

---

[1] Разработка в бахтинских текстах особой «философской оптики» отмечалась в: *Holquist M.* Dialogizm: Bakhtin and World. London N.Y., 1990. P. 20. В написанной до публикации *ФП* и основываемой авторами на *ИО* и *АГ* книге: Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. (Harvard University Press, 1984. P. 70, 71) — эта разрабатываемая М.М.Б. «оптика» интерпретируется в смысле, близком к принципу себя-исключения *ФП*: как концептуально направленная на поиск нестандартного выхода из стандартного тупика солипсизма («*В бахтинской феноменологии восприятия важны прежде всего возможности видения, а не те ограничения, которые налагает на них мое местонахождение... Бахтин подчеркивает скорее преимущества, чем недостатки индивидуально локализованного видения, хотя они взаимосвязаны и неотделимы одно от другого. Он делает это для того, чтобы термин «избыток видения» не мог трактоваться в духе солипсизма: избыток — это в конечном итоге относительная категория, не имеющая смысла без отсылки к другому*»). В некоторой мере близки по общей направленности к принципу себя-исключения и толкования бахтинской позиции в модусе концептов «внежизненного бытия» или «внежизненно активной авторской позиции» в: *Федоров В. В.* К понятию эстетического бытия. // М. М. Бахтин и философская культура XX века. Выпуск 1. Часть 1. СПб., 1991; *Бройтман С. Н.* Наследие М. М. Бахтина и историческая поэтика. // *ДКХ*, 1998, № 4. С. 14.

[2] О традиции поэтики содержательных тавтологий и антиномий см.: *Аверинцев С. С.* Славянское слово и эллинизм. // *ВЛ*, 1976, № 11.

[3] Подробнее см.: *Гоготишвили Л. А.* Антиномический принцип Вяч. Иванова. В печати.

[4] *Шевченко А. К.* Культура. История. Личность. Введение в философию поступка. Киев, 1991. С. 8; *Исупов К. Г.* От эстетики жизни к эстетике истории. // Бахтин как философ. М., 1992. С. 68.

временно в нескольких терминологических пластах (в терминологии кантианства, неокантианства, гуссерлевой феноменологии, этики, эстетики, философии истории, философии жизни, философии ценностей). Все используемые в *ФП* теоретические терминологические системы оцениваются при этом как *«не способные»* к адекватному выражению принципа себя-исключения (поскольку на языке теоретической этики *«неизбежно возникнет двусмысленность, противоречие формы и содержания»*). Если применить опережающее сравнение, бахтинский способ одновременного применения различных теоретических понятийных систем — это терминологическая полифония. Применяемые в *ФП* разные, в том числе противоречащие одна другой терминологические системы сопрягаются в тексте в двуголосые конструкции и несобственно-прямую речь, иногда с антиномически парадоксальным значением (см. примеры в § 16).

С помощью контрапунктной смысловой стратегии и — условно — «полифонической» терминологической тактики М.М.Б. производит в концептуальном поле тогдашней философии смысловые инверсии в толковании понятий и проблем. Инверсивной смысловой перелицовке подвергаются, в частности, обе основные темы, образующие внешний сюжетно-смысловой рисунок *ФП*: разрыв между культурой и жизнью и «вина» теоретизма.

10. Разрыв между культурой и жизнью. Подключив «задачу» своего текста к проблеме преодоления разрыва между культурой и жизнью, М.М.Б. использует для ее обозначения и разноракурсного рассмотрения многосоставный ряд оппозиционных пар терминов из различных, в том числе противоборствующих философских направлений, вводя их в смысловой диалог. Это — оппозиции *смысла* и *факта*, *продукта* и *акта*, *заданного* и *данного*, *долженствования* и *бытия*, *теоретического* и *практического разума*, *активности* и *пассивности*, *сознания вообще* и *индивидуального сознания*, *момента* (*части*) и *единства* (*целого*), *единства* и *единственности*, *акта переживания* и *содержания переживания*, *ценности* и *оценки*, и др.

Для того времени тема разрыва между культурой и жизнью, как и декларирование необходимости его преодоления, — общее место. М.М.Б. апеллирует к этой теме не только как к острой проблеме русской философии[1], но и как к общему месту философии западной. М. И. Каган (собеседник М.М.Б. конца 1910-х — начала 1920-х гг., соратник, но в некоторых отношениях одновременно, по-видимому, и внутренний оппонент) писал в 1922 г., что

[1] В работе Вяч. Иванова «О кризисе гуманизма» среди названий подразделов есть и «Кризис явления», и «Кризис искусства» (III, 367-382); А. Белый в конце десятых годов пишет тетралогию, состоявшую из «Кризиса жизни», «Кризиса мысли», «Кризиса культуры» и «Кризиса сознания».

вопрос о кризисе культуры составляет отнюдь не только русскую проблему, что это *«одна из самых острых проблем всего европейского внутреннего сознания вообще, а, может быть, и просто самая острая»*, что сейчас этот вопрос *«находится в состоянии углубленной борьбы за ответ»* (*ДКХ*, 1995, № 1. С. 49). Влиятельными в этом отношении фигурами были Ницше, Дильтей, Бергсон, Зиммель, Шелер и др., но Каган, как известно, акцентировал другие имена — Г. Когена и П. Наторпа, переводя стрелку на марбургское неокантианство (как на учение, также нацеленное на преодоление разрыва). В качестве заявившего наиболее сильную позицию в этой «борьбе» Каган указывает на «творческого гения революционной жизни в Германии» П. Наторпа: *«глубже всех, ставящих вопрос, я считаю великого марбургского философа Пауля Наторпа»* (там же. С. 49, 50). В *ФП* стимул неокантианства трактуется так же (как стремление преодолеть разрыв), но оценочный знак противоположен: неокантианское решение проблемы дуализма между бытием и культурой (через концепты научности и/или систематического единства культуры, предполагающие интенсивное наращивание реальности в самóм трансцендентальном мышлении, или через влияние на жизнь силой идей вплоть до самого последнего чувственного момента — см. прим. 1*) — одна из основных мишеней критики *ФП*.

Разрыв между культурой и жизнью и необходимость его преодоления признавали в то время практически все, но не все считали возможным достичь искомого здесь и сейчас. Известен скептицизм в этом вопросе Г. Риккерта; осторожно высказывался (в середине 1910-х гг.) по поводу сближения философии с жизнью и Гуссерль: *«...куда бы ни направлялась философия в своих изменениях, вне всякого сомнения остается, что она не имеет права поступаться стремлением к строгой научности, что, наоборот, она должна противопоставить себя практическому стремлению к миросозерцанию как теоретическая наука и с полным сознанием отграничиться от него. Ибо тут должны быть отвергнуты и все попытки примирения... Здесь не может быть компромисса»* (Философия как строгая наука. Новочеркасск, 1994. С. 171). Не отвергая в своих взвешенных формулировках саму необходимость, даже насущную нужду в «миросозерцании», Гуссерль высказывался в том смысле, что нужда, сколь бы она ни была невыносимой, не может оправдать эклектику, что время для воссоединения миросозерцания с научной философией не настало — к тому не готова как минимум сама философия. Однако феноменологию Гуссерля торопили в этом отношении (склоняли к построению «первой философии» об общих началах миросозерцания и науки) со всех сторон — и противники,

и единомышленники[1]. Если позицию самого Гуссерля середины 1910-х годов можно понимать скорее как отказ быть «философом жизни» (философом «миросозерцания»), то некоторые из его сторонников, вставших на феноменологический и непосредственно связываемый при этом с именем Гуссерля путь, такого рода стремления выказывали. По оценке Риккерта, как бы ни был концептуально осторожен сам Гуссерль, именно его сторонниками пополняются ряды философов жизни, поскольку к этому склоняет сама суть феноменологического метода как созерцания сущности и описания сферы непосредственно данного (критика Риккерта была нацелена при этом прежде всего на Шелера).

Бахтинская позиция предстает в этом контексте как переставляющая акценты и инверсирующая распространенное понимание проблемы: преодоление разрыва между культурой и жизнью мыслится в ней как необходимое и возможное, но возможное не изнутри философских концепций, декларирующих осуществление ими такого преодоления (напр., философии жизни), а посредством сплетения разнородных в этом смысле направлений (как признающих, так и отрицающих такую возможность здесь и сейчас) — через совмещение феноменологического (в приближенном к гуссерлианскому понимании) описания непосредственно данного, неокантианской заданности и философии ценностей (в ее в том числе риккертовской обработке — «вопреки» установке самого Риккерта).

11. «Вина теоретизма». Инверсируется в *ФП* и не менее распространенная в то время, причем тоже и в русской, и в западной философии, критика теоретического мышления как одной из главных причин кризиса жизни и/или культуры. В этом ключе мыслили — со своими вариациями — не только причисляемые к аморфному понятию «философия жизни» Шопенгауэр и Ницше (радикально заостривший эту проблему до трагического звучания и отсчитывавший начало раскола от сократической культуры, оцениваемой им как «теоретическая», т. е. сугубо аполлонийская, отвернувшаяся от жизни с ее дионисийской основой), Бергсон, Дильтей, Шпенглер и др. Зерно критики теоретизма содержалось и в феноменологии Гуссерля (в его, в частности, дискуссии с неокантианством), и в самом со всех сторон упрекаемом в нем канти-

---

[1] В частности, Г. Шпет, опираясь на идеи Гуссерля, по-своему им интерпретируемые, пишет в «Явлении и смысле» (М., 1914. С. 17), что для современной философии одной из первых задач является вопрос о началах, об основании, на котором можно было бы построить все здание нашего знания — как знания философского, так и научного, как действительности, так и «идеального мира», и заключает: *«В самой философии, следовательно, необходимо позаботиться об отыскании фундамента, «начал», — о таких началах и принципах по своей идее и призвана говорить 'первая' философия».*

анстве: кантовский постулат о приоритете практического разума над теоретическим — параверсия той же идеи, причем исторически более ранняя. Входила критика теоретизма («отвлеченных», по Вл. Соловьеву, начал) и в фундаментальные основоположения антикантианских аргументов платонических течений русской философии (из необозримого потока русской литературы этого направления следует назвать прежде всего идеал-реализм Н.О.Лосского, книга которого о Бергсоне высоко оценена в *ФП*).

Производимая М.М.Б. смысловая инверсия в критике теоретизма имеет два аспекта. Первый из них состоит в том, что в *ФП*, с одной стороны, признается, что раскол надо преодолевать и что теоретизм «виноват» — но, с другой стороны, теоретизм мыслится виноватым не в том, что является причиной раскола (дуализм смысла и факта, методическое различение заданного и данного — позиция, по *ФП*, для философской мысли органичная), а в том, что, нарушая свою оправданную автономию, в рамках которой теоретизм неокантианского и феноменологического образца добился *«высокой заслуги приближения к идеалу научной философии»*, он не удовлетворился этим, пытаясь преодолеть раскол своими силами. Перестав воспринимать убедительность кантовского примера, *«что сто талеров действительных не равны ста талерам только мыслимым»*, теоретизм стремится либо втянуть бытие внутрь своего смыслового пространства, либо распространить сферу влияния трансцендентального смысла на внеположное бытие. Именно в недрах теоретизма созрели, согласно *ФП*, наиболее утонченные версии преодоления раскола между культурой и жизнью — не просто бесплодные (это было бы частным делом самой философии), но искусительные и тем губительные для жизни (прорвавшаяся в жизнь имманентная логика смысла страшна, по *ФП*, так же, как все техническое). В самом разрыве между культурой и жизнью теоретизм, по М.М.Б., виноват меньше, чем в попытках его преодоления своими силами. Определяя, с одной стороны, причину кризиса как «роковое» отвлечение от Я, с другой стороны, М.М.Б. утверждает, что в рамках своих автономных целей теоретическое мышление отвлекается от Я закономерно и оправданно, но именно вследствие этой оправданности принципиального отвлечении от Я все попытки теоретизма выйти своими силами к событию бытия, которое, согласно *ФП*, открывается только изнутри индивидуального сознания, обречены на «бесплодие».

Отсюда второй инверсирующий аспект этой же темы, отражающий тот существенный нюанс, что в *ФП* в кризисе фактически обвиняются не столько теоретические, сколько практические ветви философии, объявляющие своими прямыми предметами самую «жизнь», в их двух главных — в контексте *ФП* — направлениях. В первом из них «жизнь» рассматривается независимо от индивидуального Я (см., в частности, о безличной воле к жизни у

настаивавшего на отказе от принципа индивидуации Шопенгауэра в прим. 46*). Согласно *ФП*, отвлечение от Я в практических ветвях философии неправомерно (в отличие от оправданности этого приема в теоретических направлениях); поскольку же оно осуществляется, практические версии не выходят к искомой ими «жизни», а остаются в пределах теоретического мышления, оперируя редуцированными теоретическими концептами «жизни». Остается теоретическим по своим методам, согласно бахтинской оценке, и второе направление, в котором (в частности, у Зиммеля и Шелера), напротив, акцентируется значимость индивидуального Я, поскольку Я рассматривается здесь по тем же теоретическим лекалам — объективированно и/или иерархически приоритетно по отношению к «другому» (критические аргументы М.М.Б. против первого типа теорий развернуты во Введении, концептуальные же разногласия *ФП* со второго рода версиями проясняются на фоне зафиксированного в конце сохранившегося фрагмента принципа абсолютного себя-исключения). Фактически все те направления, которые критикуют теоретизм за неспособность выйти к жизни и мыслят себя как его преодолевающие и тем достигающие соприкосновения с жизнью, в *ФП* расцениваются как разновидности (часто — неосознанные) того же теоретизма. Поставленный М.М.Б. общий диагноз имеет по отношению к практическим версиям философии резкий характер: все направления, претендовавшие в последние десятилетия на преодоление теоретизма, на деле остаются теоретизмом же, не достигающим искомого и основанным на ложном или недостаточном понимании как самого якобы преодолеваемого теоретизма, так и самой якобы достигаемой «жизни»: они имеют дело не с жизнью, а с ее разного толка *теоретическими транскрипциями* (диагноз «теоретизм» ставится М.М.Б. в том числе и философии жизни, т. е. в подразумеваемой перспективе и ницшеанству — при всей формальной парадоксальности этого диагноза).

В этой смысловой инверсии — причина амбивалентного отношения в *ФП* к теоретизму (включая неокантианство): хотя теоретизм в своем полном и последовательно развивающемся виде не в состоянии решить проблему преодоления раскола, лучше остаться с ним в его автономно оправданном смысловом пространстве, чем с многочисленными бесплодными в своем отрицании теоретизма редуцированными разновидностями и бледными нечеткими копиями того же теоретизма — с *грубым* теоретизмом, с *недомыслиями*, с *межеввериями*, с чисто теоретическими *нелепостями*, *«не стоящими рассмотрения»*, и т.д., которые никакого, даже относительно автономного, оправдания, с точки зрения М.М.Б., не имеют.

Эти смысловые инверсии в оценке теоретизма существенны для понимания целенаправленного композиционного строения

ФП. М.М.Б. констатирует бесплодность и даже прямую опасность всех предпринимавшихся в то время философией — как извне, так и изнутри теоретизма — попыток преодоления разрыва между культурой и жизнью: романтически необоснованные порывы теоретических и практических ветвей философии к соединению с жизнью оборачиваются как агрессивным культурным нигилизмом, так и расшатыванием форм самой жизни. В том числе и вследствие этих попыток, по логике *ФП*, на поверхность жизни выплыли, в частности, те суррогатные доктрины — исторический и экономический материализм, антропософия и т. п., — которые сумели, оставаясь все тем же теоретизмом, создать иллюзию своего сущностного сближения с жизнью и подкупили тем жаждущих участно мыслить и жить. Введение *ФП* построено не как попунктное оспаривание тезисов теоретизма, а как поочередная последовательная критика основных попыток преодоления дуализма силами теоретизма — как тех попыток, которые эксплицитно предпринимаются изнутри самого теоретического разума, так и тех, которые, декларируя преодоление теоретизма и свою причастность к гуще самой жизни, остаются на деле имплицитными разновидностями теоретизма. Сам теоретизм в финале Введения фактически берется М.М.Б. под защиту: хотя он закономерно не может вследствие «рокового отвлечения» от индивидуально-единственного Я найти в своей имманентной сфере «*принципа для включения и приобщения значимого мира теории и теоретизованной культуры единственному бытию-событию жизни*», это не значит, что тем самым опорочены как эти теоретические культурные смыслы, так и сама идея такого приобщения. Концовка Введения предполагает обратное: оправданные в своей автономности чистые смыслы могут и должны быть причащены событию бытия, вопрос лишь в нахождении реального «принципа» для их «включения и приобщения». В качестве такого принципа в *ФП* предполагается превращение идеальных ценностей в их соотнесении с действительностью конкретного события бытия в движущий волевой мотив индивидуального нравственного поступка («*Только в соотнесении с действительностью становится вечный смысл движущей ценностью поступающего мышления*»). Реально превратить идеальные чистые ценности и смыслы в мотив поступка способно, согласно *ФП*, только нравственное действие индивидуально-единственного Я, причастного конкретному событию бытия и вступающего в архитектонические — ценностно разнозначные — отношения с «другим». Вне индивидуально-волевого поступка в конкретном событии бытия царство смыслов и вечных ценностей (культура в целом) и «жизнь» не имеют шансов соприкоснуться.

В соответствии с этим положением в основу бахтинской критики всех рассматриваемых в *ФП* версий преодоления дуализма

(их около двадцати — см. Приложение) положен единый стержневой аргумент об ошибочности применения в них теоретического приема *«отвлечения от индивидуального Я»*. В зависимости от меняющихся конкретных объектов критики этот аргумент претерпевает различные модификации. Все критикуемые в *ФП* тезисы: попытка выйти к событию бытия через объективированный продукт культурной деятельности, идея отрыва продукта от акта, идея «пристегнутого» к смыслу долженствования (каузального эманирования акта из чистого смысла — отбрасывание Я в смысл), идея слияния субъекта акта с продуктом (одержание бытием и объективация Я), идея всеобщего долженствования вне зависимости от материального или формального понимания общезначимости императива, отрыв ценности от акта оценки, разрыв между мотивом и продуктом, понимание мотива поступка как исходящего из прагматических (экономической, биологической, социальной и пр.) сфер жизни, отсутствие связи между идеальной мотивацией акта и его объективированным продуктом, утверждение параллелизма несоприкасающихся миров в одной из версий символизма, ритуализм и представительство, утверждение монистического слияния миров в идеально или материально понятом «единстве» сознания или бытия, культурный нигилизм, подстановка истории между культурой и жизнью, «политизация» поступка, и др., — все это различные концептуальные модификации неправомерного, согласно стержневому аргументу *ФП*, приема «отвлечения от себя единственного» (о последовательности критики этих тезисов и о соответствующих трансформациях стрежневого аргумента см. Приложение).

12. *ФП* и идея создания новой философской парадигмы на рубеже веков. Смысловые инверсии в понимании проблемы дуализма и вины теоретического мышления свидетельствуют о том, что *ФП*, в которой перелицовывается общее понимание ситуации, не может толковаться как вписывающаяся в ту смену философской парадигмы (антиметафизического, онтологического, герменевтического и т. д. поворота), которая, согласно распространенной современной оценке, свершалась на рубеже XIX-XX вв. Во всяком случае — в том ее виде, в котором эта смена понималась в начале XX века: как обещающая некий радикальный революционный прорыв в содержательном составе философии, как сулящая некое обновление всего гуманитарного мышления, которое — наконец — разрешит многовековую проблему соотношения смысла и бытия и выйдет к «первой философии». М.М.Б. описывал ситуацию по отношению к началу XX века в иной — отнюдь не оптимистической — модальности: *«ни у теоретического познания, ни у эстетической интуиции нет подхода к единственному реальному бытию события»*; отвлечение от индивидуально-единственного Я приводит философское мышление *«к своеобразному бесплодию, в кото-*

ром оно безусловно в настоящее время находится». Выразительно контрастирует с *ФП* в этом отношении оптимизм Г. Шпета, усматривавшего реальный путь к «первой философии», дающей общие начала знания и о действительности, и об идеальном мире, в феноменологии Гуссерля. Настало время, писал в 1914 г. Шпет, вскрыть единый смысл и единую интимную идею, это задача нашего времени — «*теперь добавлю и* л у ч ш е г о (здесь и далее выделено Шпетом — *Л. Г.*) *из когда-либо бывших!... Во всех областях научного знания и в самой философии мы или присутствуем при радикальной ломке старого и сооружении нового или накануне его. Период сомнения, декаданса, болезненного бессилия, апатии и квиетизма* з а *нами!.. И не накануне великой эпохи мы стоим, а* у ж е *в ней, в ее неудержимом стремлении!*» («Явление и смысл». М., 1914. С. 7-8; о соотношении идей Шпета и М.М.Б. см. прим. 24*).

М.М.Б. мыслил эту проблему в более широких исторических масштабах. Смысловой акцент ставится в *ФП* и не на факте появления некого «прогрессивного» и многообещающего стремления к сближению философии с жизнью, и не на присутствии аналогичной установки «уже» в кантианстве или «начиная» с неокантианства, и не на том, что аналогичные устремления были и «до Канта», но — на том, что «до Канта» они были успешней. «*Было бы совершенно несправедливо думать*», говорится в одном из фрагментов *ФП*, что тенденция к преодолевающему дуализм «участному мышлению» — «*это специфическая особенность нового времени, можно сказать, только 19 и 20 века. Участное мышление преобладает во всех великих системах философии, осознанно и отчетливо* (*особенно в средние века*) *или бессознательно и маскированно* (*в системах 19 и 20 века*)». Проблема разворачивается в *ФП* в том направлении, что речь отнюдь не может идти о некой кардинальной «смене парадигмы», которая-де впервые (в исторически революционном или эволюционном понимании) осуществляется многообещающе устремившейся вперед современной философией; напротив, речь в *ФП* идет о необходимости движения назад, фундирующем продвижение вперед, — о движении в тот пункт, где, по словам Вяч. Иванова, «*древняя память и новые предчувствия встречаются*» (III, 382). Ср. в *ФП*: «*...теоретическая философия не может претендовать быть первой философией, т.е. учением не о едином культурном творчестве, но о едином и единственном бытии-событии. Такой первой философии нет и как бы забыты пути ее создания*». Изначально формируясь в принципиальном отдалении от философских течений, развивавшихся в начале XX века в русле идеи о так или иначе понимаемых революционных прорывах философского мышления, бахтинская философская концепция, как она сформулирована и в *ФП*, и в последующих трудах, не вмещается, соответственно, и в прокрустово ложе интерпретаций, относящих ее к тем «новым» философских парадигмам, которые, со-

гласно этой идее, сформировались в XX веке (историцизм, формализм, структурализм, хайдеггеровская онтология, диалогическая философия, герменевтика, постмодернизм и т. д.). Столь же натянутыми были бы, напр., попытки интерпретировать как примыкающую к той или другой из этих «новых» парадигм позицию Вяч. Иванова.

С другой стороны, не поддается бахтинская философия и ее трактовке как символической — в том узком смысле понятия «символизм», который связан с конкретно-историческими рамками конца XIX — начала XX вв., как не поддается такой узкой трактовке и позиция Вяч. Иванова в ее реальной полноте. Начиная с середины 1910-х гг., Вяч. Иванов экспансивно нарушал в своих трудах терминологические и концептуальные границы узко понимаемого символизма, осторожничая при этом даже с употреблением самого слова «символ»; у М.М.Б. также нет практически ни одного позитивно маркированного употребления этого понятия в его распространенном применительно к символизму начала XX в. понимании[1]. В 1930-е гг. Вяч. Иванов переведет свои идеи на язык средневековых схоластов — М.М.Б. обратился к средневековью уже в *ФП*: забытая современной культурой *«дей-*

[1] «Символ» обычно (и в обобщенно-типологическом плане — обоснованно) трактуется как концепт, безотносительный к индивидуальной единственности *Я*, как, в общем приближении, безличный всеобщий медиум между онтологически дуально противопоставленным, что делает его концептуально инородным или, резче, прямо противоречащим бахтинской концепции. В том единственном в *ФП* случае, когда этот концепт употребляется в позитивном плане, он в высшем смысле персонализирован (*«Великий символ активности, отошедший Христос...»*). Все это, однако, не опротестовывает идею родства бахтинской концепции с ивановской. Ивановский символизм если не изначально, то по нарастающей становился персоналистическим, вплоть до означенного выше постепенного и полного отхода от первоначальной безлично-символистской терминологии. Ивановский персонализм остро развивался в тех же его двух антиномичных формах, которые по-особому совмещены в *ФП*: тезис о неправоте отвлечения от персонального Я совмещался Вяч. Ивановым с темой поиска выхода из тупика солипсизма. В настоящей преамбуле и в постраничных примечаниях приведены различные — параллельные бахтинским темам — места из ивановских работ, где проблемные смысловые линии стягиваются к необходимости индивидуально-личной ответной реакции человека на «дарованное ему» Имя Бога (что соответствует в общем приближении той формуле из *Лекций М.М.Б.*, в которой говорится, что конститутивным признаком религии является персональное отношение к персональному Богу), к необходимости каждому сказать решающее «Да» или «Нет» божьему миру (что соответствует идее *ФП* о необходимой первичности акта индивидуального *признания* и *утверждения* высших ценностей и вечных смыслов); к пониманию особого «реализма» Достоевского как предполагающего персональное отношение к *«Единому Отцу»* и *«Богочеловеку Христу»*, без чего неизбежно замыкание в *«конечный идеалистический солипсизм»* (см. § 8; выше приведены аналоги и к жертвенной идее бахтинского принципа себя-исключения — см. § 4).

ствительная мудрость участного мышления» локализуется в *ФП* не столько в акцентированном Ницше дохристианском дионисийстве (хотя и в дионисийстве — «правом» — тоже), сколько в христианской культуре — «*особенно*» средних веков. *ФП* в этом смысле в большей степени созвучна не призыву к третьему (русскому) ренессансу античности, а призыву к — условно — «новому и всеобщему философскому средневековью» (не случайно в *ФП* архитектоника события бытия уподобляется именно «средневековым мистериям»; не случайно же, видимо, попадет вскоре в фокус внимания М.М.Б. и карнавальная культура средних веков). Тот факт, что в качестве «случая» участного мышления в этом же фрагменте названа и философия Платона, общей бахтинской оценки ситуации не меняет, поскольку в *ФП* устанавливается принципиальное различие между *участным мышлением* и *нравственной установкой сознания*: не всякое участное мышление предполагает нравственную установку в ее бахтинском понимании, но нравственная установка обязательно предполагает включенность в участное мышление (подробнее о бахтинской дифференциации этих понятий см. § 20).

13. Индивидуальная единственность. Концептуальная и онтологическая значимость придавалась индивидуальному Я в начале XX века многими (не только неокантианцем по исходному импульсу Зиммелем и феноменологом Шелером, но и Дильтеем, и Гуссерлем — последнее обстоятельство в контексте *ФП* существенней, поскольку в качестве единственно адекватного способа экспликации своей нравственной идеи М.М.Б. избрал именно феноменологический метод — в своей, конечно, обработке; об имеющихся здесь точках соприкосновения между М.М.Б. и Гуссерлем см. прим. 7*), однако позиция М.М.Б. имела, как уже говорилось, принципиальное отличие от других точек зрения (радикализация принципа индивидуации завершается в сохранившемся фрагменте *ФП* антиномичным этой радикализации жертвенным принципом себя-исключения).

Категория индивидуально-единственного Я выполняет в *ФП* и другие функции. В тексте, предшествующем введению принципа себя-исключения, М.М.Б. использует преобразующие категориальные потенции принципа индивидуации для постепенной переориентации этического мышления в сторону концепта *событие бытия*. На протяжении всего сохранившегося фрагмента производится поочередное приращение смысла категории индивидуально-единственного Я практически ко всем затрагиваемым М.М.Б. философским проблемам и связанным с ними общепринятым категориям и оппозициям. Так, из абстрактно-теоретического *долженствования* образуется с помощью фермента Я индивидуальная *ответственность* (причем, в соответствии с замыслом преодоления дуализма, двунаправленная — и за смысл, и за факт),

из абстрактно-теоретического понятия *акта* — индивидуальный *поступок*; из теоретического понятия *единства* — концепт *единственности*; из кантианского, понимаемого как всеобщий, практического разума — «*разум нравственной ориентации единственного субъекта в событии единственного бытия*» (бахтинская дефиниция практического разума). Прививается смысл категории Я и ко всем используемым в *ФП* традиционным понятийным оппозициям (смысл/факт, бытие/долженствование, данное/заданное, активность/пассивность и др.), что, согласно замыслу М.М.Б., открывает реальную концептуальную дорогу для искомого преодоления дуализма между элементами этих оппозиционных пар, заостряющих разные аспекты раскола между культурой и жизнью. Общую идею бахтинского разрешения оппозиционного напряжения между всеми использованными в *ФП* терминологическими парами можно схематически передать как превращение дихотомий, за счет включения концепта Я, в (условно) «трихотомии». Логические оппозиции, которыми оправданно оперирует в своем автономном смысловом пространстве теоретическое мышление, преобразуются тем самым, согласно *ФП*, в архитектонически объемную единую структуру, отражающую не некую совокупность смыслов автономного теоретического мира, а реальное и конкретное событие бытия и потому ускользающую в своем существе от теоретической рефлексии, поддаваясь исключительно феноменологическому описанию. Индивидуальное Я обосновывается тем самым в *ФП* как единственно возможный фокус совмещения оппозиционно противоположного: только изнутри Я «*даны и момент пассивности и момент активности: я оказался в бытии* (*пассивность*) *и я активно ему причастен*»; только изнутри Я соприкасаются бытие и долженствование: «*я есмь действительный, незаменимый и потому должен осуществить свою единственность*»; только изнутри Я могут совместиться данное и заданное: «*моя единственность дана, но в то же время есть лишь постольку, поскольку действительно осуществлена мною как единственность, она всегда в акте, в поступке, т. е. задана*». Это ни в каком смысле не нейтрализация оппозиций: и бытие, и долженствование, и данное, и заданное и т. д. оставляют за собой в архитектонике события бытия всю свою обособленную значимость (поэтому они и поддаются разведению в финальном бахтинском принципе себя-исключения по ценностным центрам Я и другого).

Прививается смысл индивидуально-единственного Я и к понятию самого бытия. Фактически в *ФП* утверждается тезис, что без индивидуального Я категория бытия не определима: действительное бытие может быть понято только через его связь с единственностью индивидуального Я («*признание несущественности своей единственности для концепции бытия неизбежно влечет за собой и утрату единственности бытия, и мы получим концепцию только*

возможного бытия, а не существующего действительно»). Связанное с этим специфическое бахтинское понятие *«не-алиби»* в событии бытия и соответствующий тезис о единственности занимаемого в нем Я места можно поставить в параллель не столько к активному в будущем в философии (в частности, у Хайдеггера) понятию «здесь-бытия» (или «тут-бытия»), сколько к уже существовавшей ко времени работы над *ФП* традиции — в том, напр., аспекте, в каком она развивалась у Фейербаха, на которого М.М.Б. прямо укажет в *АГ* как на один из источников своих идей[1].

За тем, что иногда оценивается в литературе о *ФП* как неструктурированное «кружение» мысли над темой индивидуального Я, стоит на деле ее многовекторная философская нюансировка, которая ориентирована на разные концептуальные развороты этой темы в разных философских направлениях и потому требует пристальной остроты читательского взгляда. Отметим еще два существенных момента этой концептуальной нюансировки. Сопряжение миров мыслится в *ФП* не как внешняя функция индивидуального Я, а как реализуемое только *изнутри* индивидуального сознания: акт соприкосновения миров в нравственном поступке и осуществим, и воспринимаем, согласно *ФП*, только изнутри Я[2]. Наблюдать акт соприкосновения миров извне, т. е. наблюдать извне искомое преодоление дуализма, по М.М.Б., невозможно: это соприкосновение нельзя объективировать, обобщить и содержательно определить (но только — феноменологически описать как данное изнутри-созерцанию). Отсюда вторая — оборотная и не менее принципиальная — сторона бахтинского тезиса: в соответствии с аргументацией против попыток теоретизма выйти своими силами к событию бытия через объективированные продукты акта в *ФП* утверждается неподдаваемость объективации и

---

[1] «Наличное бытие (здесь и далее выделено Фейербахом — *Л. Г.*) есть первоначальное бытие, первичная определенность. Я здесь — это первый признак действительного, живого существа. Указательный палец — путевой знак от небытия к бытию... Здесь — я, там — ты; мы вне друг друга... Определение места есть первое определение разума... Где я? Вот к чему сводится вопрос просыпающегося сознания... Первой добродетелью является ограничение в пространстве и времени; распределение мест есть первое отличие уместного от неуместного... «быть здесь» есть нечто положительное. Меня нет там, потому что я здесь...» (Основные положения философии будущего. // *Фейербах Л.* Сочинения. Т. 1. Выше цит. С. 135-136). Существенно, что здесь же звучит и тема «вне»положенности друг другу Я и ты (возможно — отдаленный аналог бахтинской вненаходимости).

[2] Аналогичную бахтинскому ракурсу *изнутри* максиму Гете «*Человек должен жить изнутри*» Г. Зиммель трактовал в прямо противоположном М.М.Б. смысле: как требование проявлять внутреннее своеобразие своей индивидуальности вовне, т. е. в формах наличной данности (Гете. // *Зиммель Г.* Избранное. Т. 1. М., 1996. С. 279).

самого Я, осуществляющего акт соприкосновения миров изнутри себя (антиномическим концептуальным рикошетом этот не допускающий объективации Я ракурс *изнутри* отразится и в принципе абсолютного себя-исключения: нравственный акт самоисключения субъекта из ценностей налично данного бытия *извне* не наблюдаем).

14. Стиль. Особый философский стиль ранних бахтинских работ во многом был и остается новаторским для русской философии; определение всей совокупности его особенностей — отдельная сложная тема[1], но можно, кажется, говорить, что он формировался в том числе и как следствие концептуальной установки на совмещение этих двух антиномичных тезисов: центральности категории Я как предмета философского внимания в качестве единственно возможного «автора» соприкосновения миров и, второй тезис, принципиальной необъективируемости Я, невозможности превратить его в объективированный предмет философского описания. В качестве одного из стилистических проявлений совмещения этих постулатов можно отметить в *ФП* своего рода транспонирование в философский дискурс художественного приема речи героя (аналог «предмета» философского текста) от первого лица (см., напр.: «*По отношению ко всему действительному единству возникает мое единственное долженствование с моего единственного места в бытии. Я-единственный ни в один момент не могу быть безучастен в действительной и безысходно-нудительно-единственной жизни, я должен иметь долженствование; по отношению ко всему, каково бы оно ни было и в каких бы условиях ни было дано, я должен поступать со своего единственного места, хотя бы внутренне только поступать...*» и т. д.). Такое транспонирование дает возможность использовать присущую художественному приему способность не объективировать индивидуальное Я в качестве фактического внеположного предмета описания, а рассматривать его изнутри, как бы одновременно находясь «и в нем, и вне его». Помещая точку исхождения развиваемого философского смысла внутрь самого феноменологически при этом созерцаемого и описываемого предмета — внутрь Я, М.М.Б. втягивает туда же и читателя, не давая ему возможности дистанцироваться от этого Я, отнестись к нему как к холодному объективированному смыслу/предмету теоретической философии или, напротив, как к выражению личной эмоциональной точки зрения автора текста. Этот прием концептуально соответствует общей идее *ФП* об утверждаемой особой форме соприкосновения дуально противоположного в единой архитектонике события бытия. Не исключено, что в том числе и здесь могла созревать идея будущей полифонической концепции — так же, как теория двуголосого слова

[1] См. об этом: *Садецкий А.* Открытое слово. М., 1997.

могла в какой-то своей части быть связана с антиномической (контрапунктной) стратегией *ФП* (двуголосое слово можно в этом смысле толковать как результат перевода изначальной стилистической стратегии М.М.Б. в предмет его философских и гуманитарных исследований).

15. Особенности бахтинского метода феноменологического описания. Особенности философского стиля *ФП* существенным образом связаны и с особенностями бахтинского толкования метода феноменологического описания, схожего с ивановским (III, 285, 287), но отличного от двух преимущественно принятых тогда пониманий этого метода — гуссерлианского и неокантианского. Бахтинский феноменологический метод отличается не только тем, что в нем предполагается взгляд изнутри не безличного, а *индивидуального* сознания, но и изменением в толковании природы самой созерцаемой данности. С одной стороны, бахтинская нравственная философия определяется как такая, которая «*может быть только описанием, феноменологией*», но, с другой стороны, феноменологический метод понимается при этом как не могущий ограничиться описанием только данного, поскольку событие бытия «*не есть мир бытия только, данности, ни один предмет, ни одно отношение не дано здесь, как просто данное, просто сплошь наличное, но всегда дана связанная с ним заданность: должно, желательно*». Схематически говоря, М.М.Б. осуществляет здесь целенаправленную контаминацию, т. е., скрещивая гуссерлианскую и неокантианскую терминологию, стягивает феноменологически созерцаемую *данность* с неокантианской *заданностью* (не непосредственно, по определению, созерцаемой, а порождаемой в процессе мышления), изменяя тем самым как то, так и другое и дополняя полученное категориями философии ценностей (третья конститутивная составляющая бахтинского метода). В виду существенности темы приведем обширную цитату: «*Предмет, абсолютно индифферентный, сплошь готовый не может действительно осознаваться, переживаться; переживая предмет, я тем самым что-то выполняю по отношению к нему, он вступает в отношение с заданностью, растет в ней в моем отношении к нему. П е р е ж и в а т ь ч и с т у ю д а н н о с т ь н е л ь з я. Поскольку я действительно переживаю предмет, хотя бы переживаю-мыслю, он становится меняющимся моментом свершающегося события переживания-мышления его, т.е. о б р е т а е т з а д а н н о с т ь, точнее, д а н в некотором событийном единстве, где н е р а з д е л и м ы моменты заданности и данности, бытия и долженствования, бытия и ц е н н о с т и. Все эти отвлеченные категории являются здесь моментами некого живого, конкретного, н а г л я д н о г о е д и н с т в е н н о г о ц е л о г о — с о б ы т и я*» (соответствующие места выделены мною — *Л. Г.*). Отличие от Гуссерля состоит во введении в непосредственно феноменологически созерцаемое наряду и од-

новременно с данностью неокантианского момента заданности (по Гуссерлю, феноменологическое созерцание адекватно, предметно и полно усматривает в качестве непосредственной данности самое чистую сущность — эйдосы, каковыми являются, напр., угол и треугольник *вообще*, угол и треугольник *как таковые*[1]; естественно, что такого рода чистые сущности не предполагают последующего *порождения* их содержания в процессе мышления, т. е. не содержат в себе никакой заданности). Отличие от неокантианства состоит в понимании этого момента заданности не как того, что только *будет* порождено теоретическим (дискурсивным) мышлением *после* феноменологического созерцания некой воспринимаемой в переживаниях неясно-смутной данности, но как того, что непосредственно и сразу созерцается в качестве данно-заданного момента наглядного события (согласно неокантианству, трансцендентальное мышление исходит из смутного содержания первичного феноменологического созерцания и лишь затем — в процессе мышления — порождает и объективирует из этой непрозрачной неопределенной данности заданный в ней «предмет» — см. прим. 1*).

В приведенной бахтинской формулировке отражена общекомпозиционная контрапунктность всего сохранившегося фрагмента *ФП*: моменты заданности и данности, бытия и долженствования определяются здесь как *не разделимые* в феноменологическом созерцании и описании (эта «неразделимость» соответствует цели Введения — нахождению принципа преодоления дуализма), финальный же принцип абсолютного себя-исключения будет построен на доказательстве их *разделенности* (но уже на новой основе) — разделенности, которая будет продолжать пониматься (так же, как и фиксируемая во Введении нераздельность) в качестве непосредственно феноменологически созерцаемой и потому поддающейся соответствующему адекватному описанию.

Противостоял бахтинский метод феноменологического созерцания и формировавшемуся в то время разделению на комплементарные генерализующий и идиографический методы, добывающие в первом случае обобщенно-всеобщее, во втором — индивидуально-уникальное содержание, в частности — неповторимость исторического события (о первичном обосновании этого разделения методов В. Виндельбандом см. в прим. 2*). В обоих этих методах предполагается *объективированный* предмет анализа — в отличие от бахтинского феноменологического созерцания, предполагающего взгляд изнутри необъективируемого Я на принципиально полностью не объективируемое же открытое событие бытия. Из сказанного очевидны и отличия третьей — цен-

---

[1] *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М., 1999. С. 32 и ок.

ностной — составляющей бахтинского метода от объективирующей и систематизирующей трактовки ценностей в тогдашней философии ценностей (в частности — Г. Риккерта).

О лежащем в основании этих и других особенностей бахтинского метода фундаментальном феноменологическом постулате М.М.Б. (обосновании *события бытия* в качестве непосредственной априорно данной феноменологическому созерцанию первичной сущности) см. § 19.

16. Последний абзац Введения. Этот формально нейтральный абзац можно привести в качестве иллюстрации имманентной антиномичности *ФП*: «*Жизнь может быть осознана только в конкретной ответственности. Философия жизни может быть только нравственной философией. Можно осознавать жизнь только как событие, а не как бытие-данность. Отпавшая от ответственности жизнь не может иметь философии: она принципиально случайна и неукоренима*». При всей синтаксической и семантической простоте этих фраз в них содержатся парадоксальные для того времени формулировки. В частности — для слуха того течения в философии жизни, которое зародилось вследствие рецепции идеи Ницше о кризисе и вине (христианской) нравственной философии, порождающей «враждебность к жизни», т. е. лишающей человека ощущения жизни в ее полноте, в ее естественно возрастающей силе, осознания ценности наличной данности бытия и т. д. Простое предложение этого финального абзаца — «*Философия жизни может быть только нравственной философией*» — звучит в этом контексте как прямой (выворачивающий смысл на антиномическую изнанку) антитезис к постулату Ницше, согласно которому «*жизнь по своей сущности есть нечто неморальное*»[1]. Не менее антиномично и антагонистически звучит этот же заключительный абзац и для тех версий философии жизни, в которых главным «врагом» жизни мыслится не христианская нравственность, а «сознание», т. е. теоретизм и — в обобщенно-расширенной перспективе — культура вообще. В подразумеваемом пласте этого абзаца содержится идея, что в случае отказа философии жизни от сознания и связанных с ним культурных смыслов ею не может быть схвачен сам концепт «жизни» и потому она будет вынужденно трансформироваться из «философии» в разного рода и направленности эссеистику или «метафизические мемуары»: «*Отпавшая от ответственности* (в *ФП* это значит в том числе: от мотивации нравственного поступка «вечными» смыслами культуры — *Л. Г.*) *жизнь не может иметь философии*[2]*: она принципиально*

---

[1] Рождение трагедии... Выше цит. С. 53-54.

[2] Ср. схожую оценку у Г. Риккерта: «*...философия жизни попадает в тяжелое положение. Она нуждается в форме жизни, чтобы быть ф и л о с о ф и е й жизни, и она должна отвергать всякую твердую форму, чтобы остаться фило-*

случайна и неукоренима». В *ФП* доказывается, что выдвижение концепта, который схватил бы «жизнь» в ее абсолютной независимости от сознания, невозможно в принципе (ср. во «Фрейдизме» критику философии жизни за свойственное ей «недоверие к сознанию»). Идеи *ФП* локализованы не в пространстве философии жизни, а в поле философии практического *разума*; цель *ФП* можно определить в этой условной для нее кантианской терминологии как *феноменологическое описание архитектоники практического разума* (в противовес кантову описанию архитектоники теоретического разума).

17. Теоретический и практический разум. Кантианская терминология (наряду с феноменологической и связанной с философией ценностей) является одним из основных концептуальных пластов, в которых контрапунктно развивается смысл *ФП*. В бахтинском употреблении категорий теоретического и практического разума в составе выводных формулировок отчетливо просматривается отмеченная выше установка *ФП* на оправдание культурного смысла и культурной деятельности. Если отвлечься от очевидной двуголосой условности и внутренней дискуссионности бахтинского употребления этой кантианской терминологии, то можно говорить, что само «событие бытия» в какой-то мере отождествляется в *ФП* с кантианским практическим разумом: «*Нужно приобщить теорию не теоретически построенной и помысленной жизни, а действительно свершающемуся нравственному событию-бытию — практическому разуму*». В контексте философии жизни это должно было звучать как нонсенс — подобно тому, как для Шопенгауэра антиномически парадоксально звучала в своем семантическом строении сама кантовская категория «практического разума». Для М.М.Б., напротив, как раз парадоксальность этой категории и ценна: концепт события бытия предполагал аналогичное — сохранение самоценности и смысла (разума), и факта (бытия) при сопряжении их в архитектонически едином целом события бытия.

Кантовский постулат о примате практического разума над теоретическим М.М.Б. преобразует в формулу включения второго в первый в качестве его *момента*, подчеркивая при этом (в отличие от кантианства) единично-конкретный — индивидуальный — характер практического разума: «*Весь теоретический разум есть только момент практического разума, то есть разума нравственной ориентации единственного субъекта в событии единственного бытия*». Выводной тезис к фрагменту о философии жизни, критикуемой в *ФП* за эстетизм, аналогичен: «*Эстетический разум есть момент практического разума*». Эти и другие, локализованные в

софией ж и з н и » (Философия жизни. // *Риккерт Г.* Науки о природе и науки о культуре. М., 1998. С. 251).

разных местах текста, формулировки о соотношении теоретического и практического разума имеют как минимум четыре разных адресата. В адрес теоретического мышления М.М.Б. применяет эти формулировки в том смысле, что теоретический разум не может самостоятельно, без практического разума (своими силами) выйти на единое и целостное бытие (поскольку он весь — лишь момент практического разума). В адрес течений, эстетизующих жизнь, этот же аргумент звучит как подчеркивание того, что эстетический разум, как и весь теоретический, тоже есть только момент практического разума и потому тоже не может сам по себе (своими изолированными силами) обеспечить искомый выход к «жизни», т. е. здесь оспаривается известный в то время (но ошибочно приписываемый иногда в литературе самому М.М.Б.) тезис о том, что эстетический разум и есть разум практический во всем его целом и всем его существе[1]. По этой же причине как «бессильная» в этом отношении понимается в *ФП* и теоретическая этика, поскольку и она тоже есть только момент практического разума (этическая транскрипция бытия имеет в своей действительной компетенции, согласно *ФП*, лишь «логику» социальных наук). Четвертый адресат — теории, построенные на абсолютной дискредитации теоретического разума (теоретизма в целом): из объявления теоретического разума только моментом разума практического следует и то обратное обстоятельство, что и практический разум без теоретического не полон — он не может без идеальных «вечных» смыслов овладеть открытой событийностью бытия.

18. Дуалистические и монистические смысловые мотивы. Контрапунктность дуалистических и монистических смысловых мотивов заложена, как уже говорилось, в общекомпозиционное строение сохранившегося текста: венчающий его принцип себя-исключения разводит по разным ценностным центрам то, сведением чего в единое архитектоническое пространство было занято Введение. Но этой общекомпозиционной контрапунктностью данная тема не ограничивается: одновременно с постановкой во Введении задачи преодоления дуализма в его абсолютном смысле М.М.Б. оспаривает и абсолютно монистические версии ее решения (версия самой *ФП* — не дуалистична и не монистична: оппозиционные смыслы сводятся в объемное архитектоническое целое, а затем подвергаются разведению в рамках этого обретенного целого на новых основаниях). В частности, в *ФП* критикуется — создадим условный термин — *методологический монизм*. Методологическим монизмом, т. е. нерасчленением разнородных моментов концепции, страдает, по М.М.Б., ссылающемуся здесь на Н.О.Лосского, философия жизни А. Бергсона (см. прим. 17*) и

[1] См. максиму Ницше: «*...существование мира может быть оправдано лишь как эстетический феномен*» (Выше цит. С. 52).

серьезно грешат концепции вроде исторического материализма, теософии и антропософии (см. Приложение и прим. 25*). Общий недостаток этих «монистических» подходов кратко определяется как *«методологическое неразличение данного и заданного, бытия и долженствования»*. К этой же контрапунктно развиваемой теме подверстывается и критика *единства сознания* и *единства бытия* как монистических концептов. Первый из них строится, по мысли М.М.Б., на идее одноприродности (сущностного единства) трансцендентного бытия имманентному сознанию или на аналогичности сознания другого сознанию Я (вероятный исток дальнейшей критики монологизма). Во втором концепте М.М.Б., вероятно, усматривал противоположную идею об одноприродности имманентного сознания трансцендентному бытию или имманентного самосознания — сознанию другого (материализм в его широком смысле). Оба этих мотива будут развернуто описаны в *АГ* в своем феноменологическом (непосредственно созерцаемом) аспекте: идеалистический — как внутренне убедительный при переживании Я, материалистический — как внутренне убедительный при переживании другого.

19. Концепт «событие бытия» как феноменологический постулат М.М.Б. и его смысловая контрапунктность на фоне категории «бытия». Подробного концептуального обоснования *события бытия* в сохранившихся бахтинских текстах нет (оно, по всей вероятности, содержалось в утерянном начале *ФП* и, возможно, в также утраченном начале *АГ*). Во всех сохранившихся текстах имеется только одна конститутивная характеристика события бытия, несколько раз (в том числе и в *ФП*) в идентичном виде воспроизводимая М.М.Б.: *событие бытия — это форма восприятия* (*переживания*) *бытия индивидуальным сознанием* (участным, нравственным, религиозным). При всей краткости эта формула фиксирует главное — обосновываемый М.М.Б. фундаментальный феноменологический постулат всей его концепции в целом: непосредственной априорно данной созерцанию первичной сущностью является именно *событие бытия*. «Событие бытия» становится доступным феноменологическому созерцанию и получает статус первично созерцаемой сущности благодаря произведенной М.М.Б. особой оптической настройке феноменологического созерцания (созерцание не редуцируется *от*, но направлено *на* мир естественной установки, его ракурс устанавливается изнутри индивидуального Я, созерцаемая сущность, как и Я, понимается необъективируемой полностью вовне и т. д.; об этих и других дифференцирующих пунктах соотношения особого бахтинского понимания феноменологического метода с пониманием феноменологического созерцания у Гуссерля и в марбургском неокантианстве см. в §§ 13, 15 и прим. 7*). «Глазами» иначе оптически настроен-

ного и по-иному сфокусированного феноменологического метода эта первичная, по М.М.Б., априорная данность не созерцаема.

Несопоставимо бахтинское «события бытия» в своем полном смысловом объеме и с понятиями теоретического дискурсивного мышления. Из совокупного анализа контекстов, в которых используется в *ФП* словосочетание *событие бытия*, видно, что этот концепт располагался М.М.Б. на острие, в котором одновременно скрещиваются различные (в том числе оппозиционные) толкования категории *бытия* в разных философских направлениях. При этом дизъюнкции в *ФП* предпочтена конъюнкция: событие бытия определяется в *ФП* как «*и то, и то*». В *ФП* эксплицированы и оппозиционно противопоставлены друг другу следующие понимания бытия из разных философских концепций: бытие есть то, что мыслится — бытие есть то, что есть; бытие есть то, что есть — бытие есть то, что должно быть; бытие есть возможное — бытие есть действительное; бытие есть то, что пребывает статически — бытие есть то, что становится; бытие есть объективированное представление — бытие есть свершаемое волей; бытие есть чувственно данное — бытие есть идеальное; бытие есть имманентное переживание — бытие есть внешняя данность; бытие есть нечто единое — бытие есть нечто раздельное; бытие есть нечто единое — бытие есть нечто единственное; бытие есть то, что независимо от индивидуального Я, — бытие есть то, что зависимо от индивидуального Я. В противовес этим эксплицированным оппозициям в понимании «бытия» разными направлениями теоретической философии бахтинское «событие бытия» обосновывается как одновременно и то, что есть, и то, что должно быть, и то, что становится вовне, и то, что свершается индивидуальной волей, и т. д. В результате «событие бытия» не уходит ни в состав идеальных (в том числе «истинно реальных»), т. е. не имеющих чувственно-данного бытия, ни в состав предполагающих только чувственно-материальное бытие концептов. Бахтинское *бытие как событие* не размещается целиком ни в «горнем» мире, ни в мире трансцендентального смысла (поскольку в событии бытия есть элемент непосредственно воспринимаемой данности), ни в мире чувственно данного (поскольку в нем есть и элемент идеальной заданности, и момент свершаемости, становления). Эта модальность нахождения «*между*» терминами всех использованных в *ФП* чужих оппозиций предрасполагает к восприятию в этом концепте семантического компонента *сó*-бытия противоположного.

С другой стороны, акцентирование нравственного аспекта подчеркивает в этом концепте момент «событія» в другом смысле — в значении: «Это для меня — событие!» Сюрпризность и «ред-

кость» события бытия[1] противостоит в *ФП* бытию как «*какому-то устойчивому, себе равному и постоянному субстрату, сполна данному тупому единству или какому-то себе равному закону, принципу, силе*». Категория бытия, согласно *ФП*, часто подвергается в философии улегчению (и тогда формируются разнообразные редуцированные *транскрипции* бытия — теоретическое бытие, психологическое бытие, эстетическое бытие, нравственное бытие и т. д.), в то время как ее можно и должно обогатить[2] — и тогда получится «событие бытия». Поскольку «событие бытия» свершается за счет участности в нем Я, оно, как и Я, не поддается объективации: вне индивидуального изнутри-восприятия, т. е. в качестве полностью объективированных фактов, события бытия мыслятся как не существующие и, соответственно, не наблюдаемые (ср. в этом смысле в *Лекциях М.М.Б.*: «*Форма, в которой живет религиозное сознание, есть событие... Но двойственность понятия событие выясняется из сравнения события, например, исторического с событием личным, где главным является причастность моя*»).

20. Гипотеза о возможной реальной почве зарождения бахтинского «события бытия». Это одна из самых сложных и спорных проблем (в литературе о М.М.Б. изысканы многочисленные — разной степени близости и разной, в том числе полярной, направленности — аналоги понятия «событийности» как в европейской, так и в русской философии того времени[3]). Мы выскажем здесь гипотетическое предположение, что бахтинское «событие бытия» могло концептуально зародиться в русле идей Вяч. Ивановым.

Стимулом для именования этого концепта именно «событием бытия» мог послужить имевшийся у Вяч. Иванова концепт «событие» (за ивановской трактовкой события стоит, конечно, некий ряд имен и направлений, но мы отвлечемся от этого). Уверенному схватыванию этого родства мешает то, что у Вяч. Иванова концепт «событие» помещен в иное смысловое и понятийное поле: ивановское событие — центральная категория его теории мифа. См., напр.: «*Миф есть воспоминание о мистическом событии, о космическом таинстве... Поистине небо сходило на землю...*»; миф есть «*прозрение в сверхреальное действие, скрытое под зыбью внешних событий... Итак, внутренний смысл случающегося улавливает тот,*

---

[1] Событие бытия свершается, по *ФП*, не в каждом поступке и не в каждый момент (напр.: «*если бы я действительно потерял себя в другом, т.е. перестал быть единственным*», то «*бытие не свершалось бы через меня в этот момент*»).

[2] Бахтинские *обеднение* и *обогащение* бытия находятся в сложном контраверсном соотношении с избытком и оскудением жизни (или с голодом и избытком) по Ницше (Веселая наука. // *Ницше Ф.* Сочинения. Т. 1. М., 1990. С. 696).

[3] См., в частности: *Щитцова Т. В.* Событие в философии Бахтина. Минск, 2002.

кто различает под его движением сокровенный ход иных, чисто-реальных событий...» (IV, 438); миф — *«интуиция сверхчувственной реальности и происшедшего в ней события...»* (из обновленного позже текста о Достоевском — IV, 517; см. также IV, 410, 412 и др.). Можно найти у Вяч. Иванова и аналог указанной выше единственной известной из бахтинских текстов конститутивной характеристики события бытия — как той формы, в которой воспринимает мир индивидуальное сознание: *«внутренняя переработка внешней данности личностью»* составляет *«для последней событие...»* (II, 624). Событийный аспект ивановской теории мифологии широко обсуждался в тогдашней российской философии; см., напр., у С. Н. Булгакова в «Свете невечернем», где он в тонах общего согласия, но с последующими частными расхождениями ссылается на эту идею Вяч. Иванова, говоря, что миф есть *«событие, которое совершается на грани двух миров, в нем соприкоснувшихся»*[1].

Известно, что мифологическая тема не была инородной для бахтинского круга[2], но можно ли предполагать какое-либо схождение с мифологической теорией Вяч. Иванова бахтинского «события бытия» из *ФП*, где мифологическая терминология — значимо — отсутствует? И содержательные, и формальные основания для такого предположения имеются. Ивановская идея мифологического события как точки касания миров восходит к выражению Достоевского «касание мирам иным» (впоследствии оно использовалось и М.М.Б.; не исключено, что отсюда же произошло и бахтинское «нахождение на касательной», активно вошедшее в его тексты начиная с *АГ* и кончая написанными в 1973 г. «Заключительными замечаниями» к «Формам времени и хронотопа в романе»). Понятно, что это «касание миров» находится в асимметричном соответствии с целью *ФП* — с поиском способа преодоления дуализма. «Асимметричность» состоит в том, что

---

[1] *Булгаков С. Н.* Свет невечерний. М, 1994. С. 58

[2] О мифе говорил с энтузиазмом выказывавший в то время свою смысловую зависимость от Вяч. Иванова Л. В. Пумпянский; в записи его доклада 1919 г., на котором, судя по косвенным данным, М.М.Б. присутствовал, сказано: *«в полдень нравственности жизнь читается как миф... народ мыслит мифами... с рождением нравственности рождается первая тень ее — миф...»* (*Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. М., 2000. С. 559). Говорил о мифе и М.И.Каган: *«..миф — предвосхищенная завершенность эпизода с вечным фактическим смыслом... Миф — это принцип и факт постоянного творческого первоначала в предвосхищении откровения будущего в настоящем и включения прошлого в постоянно открывающееся вечное настоящее, которое живет будущим»* (цит. по статье: *Каган Ю. М.* Люди не нашего времени. // Бахтинский сборник. II. М., 1991. С. 95). Говорил в статье 1918 г. о мифе как жажде приобщения к жизни и А. Мейер, также входивший в круг значимого общения М.М.Б. (О праве на миф. // *Мейер А. А.* Философские сочинения. Paris, 1982. С. 97, 99 и др.).

М.М.Б. переводит взгляд с ивановского соприкосновения горнего и дольнего миров на поиск соприкосновения мира трансцендентального сознания и мира бытия, долженствования и бытия (мира смыслов с миром фактов), т. е. как бы опрокидывает вертикальный вектор на горизонтальную ось. Это никак не означает, что в неизвестном нам финале *ФП* не мыслился выход на «вертикаль» (последняя часть *ФП* должна была быть посвящена, согласно плану, религии), но в начале текста, во Введении и Части 1, М.М.Б. строит текст «пока» в горизонтальных координатах. В этих координатах и в используемой во Введении терминологии категория мифа была бы стилистически инородной (о других, возможно, более существенных причинах неиспользования в *ФП* понятийно-терминологического пласта ивановских текстов см. §§ 12, 24). Тем не менее смысл мифа — в его, подчеркнем, концептуализованном (а не аморфно-эссеистическом) виде, каковым он и был в ивановском истолковании[1], — в *ФП* усмотреть можно, хотя и в преображенном виде. Это — *участное мышление*, которое по внутренней форме можно понимать как связанный с «причащением», а по внешнему философскому использованию — как нейтральный к противоборствующим доктринам аналог ивановского «мифологического мышления». Как и ивановский миф, бахтинское «участное мышление» — понятие, гораздо более широкое, чем искомая в *ФП* нравственная установка сознания и чем религиозное мышление: участным мышлением (что не обязательно предполагает при этом мышление нравственное и религиозное) обладают, по *ФП*, и «великие» философские системы средневековья, и платонизм, и исторический и экономический материализм, и антропософия, и теоретизм (чаще — маскированно или бессознательно), т. е. участное мышление понимается в *ФП* подобно мифу — как некий глубоко пролегающий (архетипический) пласт сознания, отвлечение от которого возможно (напр., в автономно оправданных теоретических построениях), но только в том случае, если оно одновременно предполагает принципиальный и сознательный отказ от попыток выйти к «жизни».

Подчеркнув еще раз, что участное мышление ставится здесь в параллель именно со строгим ивановским концептом «мифологического сознания» (а не с эссеистическими и аморфными употреблениями этого слова, в том числе и в русской философии того времени, и, с другой стороны, никак не с той теоретической ка-

---

[1] См. в этом смысле бахтинскую оценку Вяч. Иванова: «*Если для поэтов обычно характерно психологическое и биографическое единство, то у Вяч. Иванова единство чисто систематическое... Его тематический мир так же един, отдельные моменты его тематики так же взаимно обусловлены, как в философском трактате. Благодаря такой силе мысли, силе проникновения, силе эрудиции подражать ему нельзя*» (*Т. 2.* С. 321).

тегорией мифа как одной из объективируемых и, соответственно, поддающихся научному познанию форм или сфер сознания, которая вскоре утвердится вслед за Кассирером в неокантианстве), наметим некоторые, открывающиеся благодаря этой аналогии черты сходства между бахтинским *событием бытия* и ивановским мифологическим *событием*. Мифологическое сознание, согласно Вяч. Иванову, сущностно характеризуется тем же, чем и бахтинское «участное мышление»: восприятием мира как такого события, которому это сознание непосредственно причастно (III, 287). Как и в *ФП*, в ивановских текстах мир понимается как предстающий мифологическому сознанию не в качестве отчужденного от Я события, не в качестве события в историческом или в каком-либо иначе объективирующем его смысле. И у Вяч. Иванова ход мысли здесь обратен идиографическому: не мир состоит из внеположных сознанию событий, а мифологическое восприятие субъекта *событизирует мир* — так же событизирует мир и участное мышление М.М.Б., которое, напомним, *воспринимает мир как событие*. В качестве аналога бахтинской критики попыток теоретизма выйти к бытию через объективированные продукты культурного акта можно понимать ивановское толкование события как не поддающегося объективации референта символического или мифологического суждения. Аналогично бахтинскому событию бытия, имеющему многосоставное архитектоническое строение и не разлагающемуся на элементы без потери целостности своей событийной формы, восприятие мира как события — это, по Вяч. Иванову, предел дифференцирующего рассечения бытия; бытие не может распасться на несобытийные элементы, которые поддавались бы объективации и тем самым непосредственному именованию[1]. Наконец, сама центральная бахтинская идея архитектонического строения события бытия (поставленная в прямую аналогию с мистерией и трагедией), его разведение на несколько разных «участников» (Я, другой, божественное и хоровое начала, разного рода «коалиционные» и противоборствующие новые образования из этих компонентов и т. д.), а также особая постановка проблемы автора как творца события — все это по своему общему концептуальному подходу соответствует, не совпадая, конечно, при этом полностью (см. ниже), ивановскому пониманию и онтологического статуса, и архетипического строения событийно-мифологического восприятия жизни (ролевые функции участников мифологического действа-события — одна из основных ивановских тем).

---

[1] Подробнее см.: *Гоготишвили Л. А.* Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия). // *Вячеслав Иванов.* Архивные материалы и исследования. М., 1999.

Конечно, имеются и очевидные различия: мифологические события у Иванова (вроде брака Деметры и Диониса — II, 556) не являются индивидуально-конкретными и реальными событиями *ФП*, в которых индивидуальное сознание участно в каждый данный момент (к ивановским «событиям» конкретное индивидуальное сознание приобщается лишь в специальных мифологических формах жизни). Но здесь, скорее, не концептуальное зияние между разошедшимися до несоприкосновения смысловыми позициями, а интенсификация: М.М.Б. экстенсивно расширяет в своих целях «объем» бытия, охватываемого ивановской теорией мифологических событий. Цель этого расширения становится понятней, если принять во внимание второй значимый ивановский концепт той же природы — «*пра-событие*», строящийся на идее, аналогичной бахтинскому тезису о двойственности понятия события (как события исторического и как события, к которому чувствует себя лично причастным религиозное сознание). Ситуативно-конкретные извне наблюдаемые события относились Вяч. Ивановым не к сущности бытия, а к его объективируемой и формализируемой стороне: любую разветвленную и объективированную событийную канву и насыщенную сюжетику (напр., у Достоевского) Вяч. Иванов предпочитал редуцировать к некому исходному мифологическому *пра-событию*, оценивая действия в земном плане бытия по их причастности или непричастности к этому пра-событию — решающему «Да» или «Нет» божьему миру. Кроме глубинной связи этих «Да» или «Нет» с бахтинским тезисом о необходимости исходного акта индивидуального *признания* вечных смыслов и ценностей, в *ФП* имеется и близкая параллель к самому ивановскому пра-событию — и при этом в центральном по своей смысловой значимости фрагменте: «*Мир, откуда ушел Христос, уже не будет тем миром, где его никогда не было, он принципиально иной. Вот этот-то мир, где свершилось событие жизни и смерти Христа в их факте и их смысле, принципиально не определим ни в теоретических категориях, ни в категориях исторического познания, ни эстетической интуицией*». Поскольку именно этот — ставший «*принципиально иным*» — «мир» и рассматривается в *ФП* как «предмет» предполагаемого в дальнейшем феноменологического описания, можно полагать, что «событие жизни и смерти Христа» понималось М.М.Б. в качестве своего рода *пра-события*, образовавшего этот принципиально иной нравственный «мир», который доступен лишь по-особому настроенному феноменологическому созерцанию изнутри индивидуально причастного к нему субъекта и не поддается анализу в теоретических понятиях. В глубине обоих пониманий события лежит, таким образом, общая идея (связь событийности бытия с внутренней религиозной установкой сознания), но М.М.Б. максимально расширяет в *ФП* сферу ивановской событийности — с тем, чтобы не только культ,

мистерия и трагическое искусство понимались как способные причастить индивидуальное сознание к событию касания миров, но чтобы как способный (предназначенный) к этому понимался и индивидуально ответственный нравственный поступок, совершаемый не в ритуальной или эстетически-символической сферах, а в пространстве непосредственно воспринимаемой реальной жизни, которая — решающий нюанс — понимается при этом как *«принципиально иной»* мир (т. е. как мир, принципиально иной по отношению к отвлеченно философским или, напротив, непосредственно чувственным, прагматическим понятиям бытия, действительности или жизни). Бахтинское расширение событийной сферы от ивановских мифологических событий — до «мира» в целом, хотя и «принципиально иного», объясняет причину присоединения к событию понятия «бытия». Нравственное сознание мыслится в *ФП* как участное именно в этом «принципиально ином» мире (в то время как другие типы участного мышления, вероятно, интерпретировались М.М.Б. как чувствующие себя участными и действительно участные в по-иному понимаемых мирах, например, в мире пролетарского мифа). Приобщиться к такому, ставшему принципиально иным миру может, согласно *ФП*, только нравственный поступок, осуществляя это приобщение и созидая редкое в своей сюрпризности событие бытия посредством всякий раз устанавливаемой и своими силами удерживаемой событийной архитектоники: абсолютного ценностного противопоставления себя единственного — всем другим и абсолютного же себя-исключения из ценностей налично данного бытия. Нравственный поступок становится архитектонически подобным и индивидуально-ответственным откликом на прасобытие (жизнь и смерть Христа), создавшее «принципиально иной» мир.

В общем плане в *ФП*, видимо, предполагалось, что если жизненный поступок утверждает свою причастность к миру, понимаемому иначе, например, к улегченному миру жизни как теоретическому бытию, наличной чувственной данности или имманентному потоку переживаний, то и при субъективно оцениваемой как нравственная мотивации он может оказаться таким жизненным действием, которое основано на наивном девственном себялюбии, поддерживающем собственную налично данную жизнь и враждебном к чужой жизни. Из такой же жесткой оценки наивных жизнеутверждающих действий, предполагаемой бахтинским принципом «абсолютного себя-исключения», исходил и Вяч. Иванов: «*В основу всякого действия заложено внутреннее противоречие, — двусмысленность и самоотрицание действия, — а стало быть — и приятие, сознательное или бессознательное, его виновником вины и кары. Последняя, будучи, в качестве противодействия, в свою очередь действием, не только не восстановляет нару-*

шенного равновесия, но и продолжает преемство тяжбы. Так плетется, звено за звеном, непрерывная цепь греха и возмездия... Если познание открывает в действии ложь, то пробужденное нравственное сознание изобличает в нем неправду» (II, 156).

21. Тема языка в *ФП*. Исходя из непосредственной связанности проблемы языка с событием бытия (с тезисом о возможности выражения его «правды») и весомости этой темы в последующих работах М.М.Б., оговорим ее постановку в *ФП* отдельно, хотя эта проблема и не является здесь центральной. Бахтинский тезис, что *«язык исторически вырастал в услужении участного мышления»*, в то время как абстрактному мышлению *«он начинает служить лишь в сегодняшний день своей истории»* и потому гораздо более приспособлен высказывать конкретную правду события, коррелирует с известным тезисом об изначальном сродстве языка с мифом и с ивановским разделением «мифологической речи», имеющей внутренней формой синтетическое суждение, и речи «логической», имеющей внутренней формой суждение аналитическое (II, 594). В таком понимании нет никакого холодного прагматизма по отношению к языку: бахтинскую формулу, что язык вырастал *«в услужении участного мышления»*, точнее толковать не с акцентом на якобы снижающем мотиве «услужения», а с акцентом на «участном мышлении». Язык здесь — «слуга» события бытия, т. е. слепка ставшего «принципиально иным» мира; повысить этот статус хоть чуть-чуть — значило бы поставить язык на место самого «события бытия» и самого «мира», сделать его из адекватного выражения полноты бытия — «домом бытия». Такой реально осуществленный впоследствии (Хайдеггер) «феноменологический пик» в понимании языка бахтинской концепции, константно сохраняющей острый персонализм, ни в *ФП*, ни в других работах не свойствен. Как не свойствен ей и холодный к языку конвенциональный прагматизм формализма, структурализма и аналитики, имеющий генетические связи с неокантианством.

Нравственный поступок *ФП*, приобщающийся миру посредством всякий раз самолично им устанавливаемой и удерживаемой архитектоники события бытия, противостоит получившей начиная с конца 1920-х гг. широкое распространение, условно говоря, «панъязыковой» идее вслушивания в язык с целью расслышать истинное бытие. В контексте *ФП* «только» вслушивание — это односторонняя (наподобие вживания) пассивность, которой недостает мотива активности Я. Поступок *ФП* не может ограничиться тем, чтобы высветлять, проявлять, выводить в сферу открытости некое истинное событие бытия, человек мыслится здесь как должный участвовать в нем и свершать его через себя самолично или — в менее острой формулировке — причаститься к нему (ср. у Вяч. Иванова: человек должен не пассивно воспроизводить даруемое ему свыше Имя Бога, в качестве общего для всех и тем де-

персонализирующего личность воспринимающего символа, но отвечать на него новым, от себя исходящим именем, причем именем себя самого — так, во всяком случае, можно толковать сюжет ивановской мелопеи «Человек»).

То на первый взгляд неожиданное на фоне *ФП* обстоятельство, что в бахтинских работах, начиная с середины двадцатых годов, языковые выражения становятся одним из основных предметов анализа, следует понимать не в том смысле, что М.М.Б. резко сменил позицию, признав принципиально отвергаемое в *ФП* методологическое первенство за анализом объективированных форм культуры или объективируемых смыслов как продуктов культурной деятельности, а в том смысле, что поскольку язык изначально был понят, начиная с *ФП*, как способный к адекватному выражению полноты события бытия, через язык стала изыскиваться возможность выхода на выраженные в нем конститутивные моменты в архитектоническом строении события бытия как первичной данности феноменологического созерцания. Способствовала этому, видимо, и открывшаяся феноменологическому созерцанию в его по-бахтински настроенной оптике диалогическая сторона тех отношений, которые в *ФП*, при их первичном обосновании, назывались в их общем смысле «событийными». Это не было чем-то аналогичным вниманию, напр., формалистов к тому, «как сделано» языковое высказывание; бахтинское высказывание не объективировано полностью вовне — в чувственно-данный, поддающийся объективированному созерцанию и анализу мир. В бахтинских работах сохранится изначально обосновывавшаяся в *ФП* установка, согласно которой полная объективация гуманитарного «предмета», признаваясь в качестве технического приема с ограниченными возможностями, отвергается в качестве концептуальной стратегии. Предмет гуманитарного мышления во всех работах М.М.Б. будет пониматься — в различных, конечно, модификациях — как событие бытия, имеющее целостную двойственную природу: с одной стороны, как включающее в себя внеположный сознанию момент, с другой стороны, — как неотвлекаемое от сознания участника и потому не поддающееся без потери своей сущностной природы полной объективации. Трудности, испытываемые лингвистикой при адаптации бахтинских языковых наблюдений, в том и коренятся, что по своему методу лингвистические анализы М.М.Б., лишь по видимости направленные на извне наблюдаемые и объективированные в единичном высказывании языковые структуры (напр., двуголосые конструкции), на деле являются феноменологическим описанием изнутри говорящего (поступающего) субъекта *необъективируемого* в языковой семантике полностью смысла его архитектонически-событийных отношений с другим. Будущая философия языка М.М.Б. станет развитием константных осново-

положений *ФП*: событие бытия (составляющее смысл феноменологического постулата *ФП*) транскрибируется в лингвистическом контексте в событие речевого общения[1] (последнее тоже получит при этом статус непосредственно феноменологически созерцаемой первосущности языка), поступок — в высказывание, эмоционально-волевой тон терминологически окрепнет в понятии интонации, формы же двуголосого слова будут пониматься как адекватно отражающие находящуюся в центре внимания *ФП* архитектонику мира поступка и/или события бытия как ценностного противопоставления Я и другого (двуголосое слово высказывания есть в этом смысле языковой слепок с поступка, основанного на ценностном противопоставлении Я и другого).

Константность установленного в *ФП* статуса языка для всех последующих бахтинских работ подтверждается и тем, что в концептуальном фундаменте *ФП* содержится первичное обоснование той особой значимости, которую приобретет впоследствии у М.М.Б. *интонация* (эмоционально-волевой тон высказывания). Будущий высокий статус интонации фундируется в тексте *ФП* в самом его концептуальном центре — в архитектонике события бытия, преодолевающей, с бахтинской точки зрения, дуализм данного и заданного именно эмоционально-волевым модусом мышления (все действительно переживаемое переживается, говорится в *ФП*, как данность/заданность, что значит — интонируется, имеет эмоционально-волевой тон; живое слово не только обозначает предмет как некоторую наличность, но своей интонацией выражает и мое ценностное отношение к нему, желательное и нежелательное в нем и этим приводит предмет в движение по направлению к заданности). Не случайно, что вторичные пометы М.М.Б. (предположительно связанные с подготовкой к новым работам) начались в рукописи именно с фрагмента, касающегося эмоционально-волевого тона, интонации и оценки (см. прим. 42*).

22. Временны́е и смысловые соотношения *ФП* с *АГ*. С уверенностью, т. е. соблюдая максимальную осторожность, *ФП* можно датировать лишь в рамках широкого временно́го периода — между 1918 и 1924 гг. Нижний временной предел (1918) устанавливается прямым текстологическим фактом — упоминанием в *ФП* «Заката Европы» О. Шпенглера, вышедшего весной 1918 г. Верхний временной предел (1924 г.) также устанавливается прямыми текстологическими данными: известно, что *АГ* писался раньше *ВМЭ*, а значит, не позже лета 1924 г.; проведенный же текстологический анализ автографа *ФП* говорит о том, что текст *ФП* предшествовал *АГ*.

---

[1] В литературоведческом контексте *событие бытия* трансформируется соответственно в понятие *эстетического объекта* (см. итоговые формулировки в концовке *ВМЭ* о *«событийном характере эстетического объекта»*).

То, что именно *АГ* написан «по следам» *ФП* (а не наоборот), следует из совокупности вторичных бахтинских помет в автографе *ФП* (содержание отмеченных М.М.Б. мест и смысл некоторых вторичных словесных вставок свидетельствуют о том, что текст перечитывался в том числе и под углом зрения работы над *АГ*; в автографе *АГ* такого рода помет нет). Такая же очередность следует из сопоставительного текстологического анализа аналогичных фрагментов в *ФП* и *АГ* — имеющихся в обеих работах анализов пушкинской «Разлуки». Содержащие эти анализы фрагменты во многом совпадают, иногда дословно, из чего можно заключить, что один из вариантов лежал перед глазами автора при написании второго. Направление произведенной М.М.Б. стилистической правки фраз в многочисленных дословно совпадающих местах свидетельствует, что анализ «Разлуки» был — в измененном (и стилистически, и, что важнее, содержательно) виде — перенесен именно из *ФП* в *АГ*. Ср., напр., два аналогичных места из *ФП* и *АГ*.

ФП: *Если бы человек не был смертен, эмоционально-волевой тон этого протекания, этого: р а н ь ш е, п о з ж е, е щ е, к о г д а, н и к о г д а — и формальных моментов ритма был бы иной. Уничтожим масштабы жизни смертного человека — погаснет ценность переживаемого: и р и т м а, и с о д е р ж а н и я.*

АГ: *Если бы человек не был смертен, эмоционально-волевой тон этого протекания, этих: р а н ь ш е и п о з ж е, е щ е и у ж е, т е п е р ь и т о г д а, в с е г д а и н и к о г д а — и тяжесть и значительность звучащего ритма были бы погашены. Уничтожьте момент жизни смертного человека, и погаснет ценностный свет в с е х р и т м и ч е с к и х и ф о р м а л ь н ы х м о м е н т о в.*

Представляется более вероятным, что вариант «*раньше, позже, еще, когда, никогда*» предшествовал варианту «*раньше и позже, еще и уже, теперь и тогда, всегда и никогда*». Но еще, может быть, существеннее то, что в этих коротких фразах перед нами не только лексико-синтаксическая правка, но и расширяющие смысл уточнения, в данном случае — в связи с формой и содержанием. В *ФП* речь одновременно идет о форме и содержании — в контексте, предшествующем сравниваемой с ее аналогом в *АГ* фразе, это было специально оговорено: «*По отношению к ценностному центру (конкретному человеку) мира эстетического видения н е д о л ж н о р а з л и ч а т ь ф о р м у и с о д е р ж а н и е, человек и формальный и содержательный принцип видения, в их единстве и взаимопроникновении*» (разделение формы и содержания, говорил Вяч. Иванов, предложил «*какой-то Полоний от эстетики*»). Отсюда и в финальной формуле сравниваемой фразы из *ФП* единомоментно говорится и о форме, и о содержании: «*Уничтожим масштабы жизни смертного человека — погаснет ценность переживаемого: и р и т м а, и с о д е р ж а н и я*» (т.е. равно погаснут *и форма, и со-*

держание, поскольку здесь же, чуть выше ритм описывается с точки зрения его «формальности»). В *АГ* же проблемы формы и содержания контекстуально разведены, и речь в цитированных выше фразах *АГ*, перенесенных в переработанном виде из *ФП*, идет уже только о формальных аспектах. Это также специально оговаривается в предшествующем контексте *АГ*: «*Ясно, что мы говорим здесь не о содержательном, а именно о формальном упорядочении временного и пространственного целого...*». Соответственно изменена и концовка в сравниваемых фразах: в *АГ* вместо «и ритма и содержания» говорится только о форме («*Уничтожьте момент жизни смертного человека, и погаснет ценностный свет всех ритмических и формальных моментов*»). К отдельному рассмотрению «смысла» М.М.Б. обращается в *АГ* в следующем абзаце: «*Перейдем теперь к упорядочению смысла*». Имеющийся ряд других текстологических аргументов в пользу именно такой очередности работы над *ФП* и *АГ* мы здесь опускаем.

Факт переноса фраз, иногда — дословного, из *ФП* в *АГ* можно, по-видимому, интерпретировать не только в смысле предшествования *ФП АГ*, но и в том смысле, что замысел *ФП* был М.М.Б. на каком-то этапе оставлен, во всяком случае — отложен. Рукопись *ФП* могла, по всей видимости, иметь оставшееся нам неизвестным продолжение (сохранившийся автограф кончается стандартно оформленной и заполненной до самого ее конца мелким почерком страницей, за которой могли следовать иные), но окончания она скорее всего не имела: вряд ли можно мыслить перенос в новую работу значительного по объему и переработанного в смысловом отношении фрагмента из работы, оцениваемой как завершенная. Вряд ли — по той же причине — можно мыслить текст *АГ* в качестве второй части *ФП*, которая, согласно намеченному плану, должна была быть посвящена этике художественного творчества: при таком толковании получилось бы, что при написании второй части М.М.Б. перенес в нее из первой части той же работы значительный фрагмент, модифицировав при этом не только его стилистическое, но и смысловое звучание.

Аналогичному текстологическому сопоставлению могут быть подвергнуты не только словесно совпадающие фрагменты, но сохранившиеся тексты *ФП* и *АГ* в целом (напр., по критерию одинаковости или расхождения в употреблении базовой терминологии *ФП*). По предварительным результатам такого еще не проводившегося в полном объеме общего текстологического сопоставления *ФП* и *АГ* можно предположить, что при переходе от работы над *ФП* к работе над *АГ* в позиции М.М.Б. произошел существенный терминологический сдвиг.

23. Концептуальное творение и терминологическое рас-творение нравственной философии. В совокупности с некоторыми другими данными результаты общего текстологического сопос-

тавления автографов *ФП* и *АГ* дают основания полагать, что ближе к 1922-му — 1924-му гг. (соответственно — и далее) в текстах М.М.Б. постепенно ослабевает заглавный акцент *ФП* на построении непосредственно «нравственной философии».

Имеются многочисленные свидетельства о том, что замысел построения нравственной философии существовал уже в конце 1910-х годов. Именно тогда, если судить по записям Л. В. Пумпянского 1919 г., наиболее концептуально значимо использовалось М.М.Б. и само понятие «нравственного», и категория «ответственности»; последняя категория занимает центральное положение и в опубликованной в 1919 г. в альманахе «День искусства» краткой статье М.М.Б. «Искусство и ответственность». *ФП* по многим параметрам совпадает с этой краткой статьей, в том числе по главному тезису, согласно которому только индивидуальное Я может свести воедино три разобщенных мира — науки, искусства и жизни (путем осознания их взаимной вины и ответственности); намечены в *ИО* и оба критикуемых в *ФП* полюса отвлечения от своей единственности: одержание бытием и самозванство (за счет отнесения себя сугубо в смысловую сферу); есть и другие точки соприкосновения. Можно, следовательно, полагать, что замысел нравственной философии складывался в цельную концепцию в конце 1910-х гг.

Точно известно, что этот замысел сохранялся в 1920-м и 1921-м годах. В первом номере витебского журнала «Искусство» за 1921 г. (№ 1. Март. С. 23) сообщалось, что М.М.Б. занят в настоящее время работой над *«книгой, посвященной проблемам нравственной философии»* (из всех косвенно известных названий бахтинских замыслов периода конца 1910-х и начала 1920-х гг. именно эта «книга» номинально и по масштабу наиболее соответствует *ФП*: приведенный в конце Введения развернутый многораздельный план работы, действительно, похож на план «книги»). Последний раз тема нравственности непосредственно вынесена в заглавие среди дошедших названий предполагавшихся трудов М.М.Б. в работе *«Субъект нравственности и субъект права»* — об этой работе как о возможном введении в *«мою нравственную философию»* говорится в недатированном, но скорее всего писавшемся поздней осенью 1921 г. письме М.М.Б. к М. И. Кагану (*ДКХ*, 1992, № 1. С. 71). Вряд ли речь в данном случае шла о замысле самой *ФП* (по отношению к сохранившемуся фрагменту *ФП* поставленная здесь проблема имеет частный характер), более вероятным представляется, что к моменту возникновения этого замысла перед М.М.Б. во весь свой *терминологический* рост встала вынесенная в его название проблема либо принципиального размежевания, либо сближения субъекта нравственности и субъекта права. Эта же проблема ставилась и в *ФП* и была решена там определенным — нейтрально размежевывающим — образом, но в *ФП* она скорее

имела риторический, а не собственно терминологический характер, исполняя роль композиционной связки между двумя смысловыми блоками (см. Приложение). К концу же 1921 г. этот вопрос приобрел, по всей видимости, возросшую терминологическую значимость, поскольку, как следует из последующих текстов, М.М.Б. изменил с течением времени свой данный в *ФП* ответ на этот вопрос.

Условно назвав имеющийся здесь в виду фрагмент *ФП* «*Спором о словах*», напомним содержание этого «спора». Критикуя принцип формальной этики, но признавая за формальной этикой неокантианства научную значимость, М.М.Б. заключает, что фактически это не этика, а часть философии культуры: «*Формальная этика сама не продуктивна и просто лишь область современной философии культуры. Другое дело, когда этика стремится быть логикой социальных наук. При такой постановке трансцендентальный метод*[1] *может сделаться много продуктивнее. Но зачем тогда называть логику социальных наук этикой и говорить о примате практического разума? Конечно, не стоит спорить о словах: подобная нравственная философия может быть и должна быть создана, но можно и должно создать и другую, еще более заслуживающую этого названия, если не исключительно*».

Если, таким образом, в *ФП* утверждается, что наряду с неокантианской нравственной философией «*можно и должно создать и другую, еще более заслуживающую этого названия, если не исключительно*»; если, как свидетельствует письмо к М. И. Кагану, проблема соотношения субъекта нравственности и субъекта права еще сохраняла остроту поздней осенью 1921 г., то к 1924 г., судя по записанным Л. В. Пумпянским бахтинским лекциям того времени, М.М.Б. перестал — за обозначенной и в *ФП* пустотой этого занятия — «*спорить о словах*», т. е. перестал оспаривать термин «нравственность» у неокантианцев. В июльской лекции М.М.Б. 1924 г. за понятием «нравственного» фактически оставляется лишь социально-юридическое (правовое) значение, поэтому формулировки из этой лекции терминологически звучат в прямом диссонансе с *ФП* (диссонирующие моменты выделены): «...*Форма, в которой живет р е л и г и о з н о е сознание, есть событие... сознание ее* (событийной причастности — *Л. Г.*) *и есть совесть; т. е. долженствование н е н р а в с т в е н н о е, а единственное... Между тем д о л ж е н с т в о в а н и е н р а в с т в е н н о е е с т ь д о л ж е н с т в о в а н и е з а к о н о м е р н о е... Отсюда ясно, к а к б е з н а д е ж н а п о п ы т к а н р а в с т в е н н о п о н я т ь о б-*

---

[1] О понимании в то время трансцендентального метода со ссылками на «самое выдающееся произведение нашего времени» книгу Г. Когена «Логика чистого познания» см. в статье 1909 г. Б. В. Яковенко «Что такое трансцендентальный метод?» // *Яковенко Б. В.* Мощь философии. СПб., 2000.

р я д , м о л и т в у и пр. ... Так, например, покаяние совершенно необъяснимо в п р и н ц и п а х н р а в с т в е н н о с т и , т.е. с о б с т в е н н о ю р и д и ч е с к и х (к о т о р ы е с у т ь л о г и к а э т и к и)». Фактически, здесь воспроизводится (и критикуется) понимание этики Г. Когеном, книгу которого М.М.Б. просил осенью 1921 г. в том же письме М. И. Кагану прислать ему для работы над замыслом «Субъект нравственности и субъект права». Не исключено, что именно в связи с назревающим изменением своего ответа на сформулированный в *ФП* терминологический вопрос М.М.Б. и пишет 18 января 1922 года М. И. Кагану, что работу «Субъект нравственности и субъект права» пока отложил (*ДКХ*, 1992, № 1. С. 72). Эта приостановка соответствует предположению, что идея создать именно «нравственную философию» постепенно теряла свою терминологическую определенность и что в связи с этим работа над *ФП* была на каком-то этапе остановлена М.М.Б. — не исключено, что это произошло именно в начале 1922 г. Конечно, темы «нравственности» и «ответственности» или их аналоги прямо или косвенно будут присутствовать во всех работах М.М.Б. всех периодов — но никогда уже как непосредственные прямые темы. Даже в тесно примыкающем к *ФП* по времени *АГ* категория «нравственного» хотя и активна, но далеко уже не как первооснова философии, а преимущественно как контрастный фон к вынесенной в заглавие «эстетической» и концептуально фундирующей ее общеантропологической проблематике в ее феноменологическом аспекте.

Из совокупности сказанного о постепенном терминологическом рас-творении нравственной философии можно гипотетически предположить, что наиболее вероятная верхняя граница датировки *ФП* внутри уверенно восстанавливаемого широкого периода — конец 1921 — начало 1922 г.

Факт терминологического рас-творения нравственной философии в начале 1920-х гг. имеет и обратную терминологическую же сторону: закономерное появление в бахтинских текстах понятия нравственного в его чужом (критиковавшемся в *ФП*) смысле. Этот модально-терминологический сдвиг оказался, в частности, демаркационной линией между тесно примыкающими друг к другу и во временно́м, и — существенно — в смысловом отношении *ФП* и *АГ*. Недоучет того обстоятельства, что в *АГ* нравственные понятия «уже» используются в чужом (ранее критиковавшемся в *ФП*) смысле, может стать причиной различного рода аберраций зрения. Если не иметь в виду эту демаркационную терминологическую границу, то многие положения *АГ* будут казаться прямо противоречащими *ФП* — напр.: «*...эстетическая объективность идет в другом направлении, чем познавательная и этическая: эта последняя объективность — нелицеприятная, беспристрастная оценка данного лица и события с точки зрения о б щ е з н а ч и м о й*

или принимаемой за таковую, стремящейся к о б щ е з н а ч и м о с т и, этической и познавательной ценности...»; или: «*...чтобы перевести нас в одну и единую плоскость, я должен стать ценностно вне своей жизни и воспринять себя — как другого среди других; эта операция совершается без труда отвлеченной мыслью, когда я подвожу себя под общую с другим н о р м у (в м о р а л и, в праве) или под общий познавательный з а к о н (физиологический, психологический, социальный и пр.)...*» (можно привести множество такого рода «противоречий»). В этом снижении по сравнению с *ФП* статуса нравственной терминологии до сферы общезначимых норм и законов (в соответствии с ее неокантианским пониманием) и содержится основная причина тех модально-обратных зеркальных отражений идей *ФП* в *АГ*, о которых говорилось выше при обсуждении ценностного наполнения принципа абсолютного себя-исключения (см. § 24).

По факту занятие дистанцированной позиции по отношению к нравственной терминологии было уступкой не только неокантианству: норма, общезначимость, цель и др. понятия, употребляемые в нравственном смысле в *АГ*, — это центральные категории и материальной этики, и многих других этических доктрин. Данное выше определение произошедшего терминологического сдвига как уступки неокантианству имело целью зафиксировать лишь его возможно имевшийся исходный стимул. В конечном же счете нравственная терминология отдана в *АГ* на откуп всем этическим доктринам того времени. Различия между ними в новых модально-терминологических рамках бахтинской концепции, дистанцировавшейся от цели построения нравственной философии, потеряли былую существенность, превратившись в частные отличия в среде равно дистанцированного от авторской интенции, вследствие чего весь пласт тогдашних этических и моральных понятий стал либо нейтрально вводиться в бахтинские тексты, либо целокупно оспариваться в формулировках, критически оценивающих философскую ситуацию в целом, в которых этические понятия трансформировались в один из частных объектов этой общей критики. Существо критической позиции М.М.Б. изменений при этом не претерпело: в *АГ*, как и в *ФП*, ведется критика теоретического — отвлеченного от индивидуальной единственности Я — мышления, однако в терминах *АГ* это уже не критика тех или иных частных и влиятельных направлений, но критика *всей* философской культуры XIX и XX века («*...обедняющие теории, кладущие в основу культурного творчества отказ от своего единственного места, от своей противопоставленности другим, приобщение к единому сознанию, солидарность или даже слияние, — все эти теории... объясняются гносеологизмом всей философской культуры 19-го и 20-го века; теория познания стала образцом для теорий всех остальных областей культуры...*»).

24. Константность идей *ФП*[1]. Все это было именно и только терминологической уступкой: терминологическое рас-творение нравственной философии не означало смыслового рас-творения идей *ФП*, напротив, многие из впервые прозвучавших в *ФП* тем станут константными в дальнейших работах М.М.Б. Подвергнувшись соответствующему понятийному преобразованию, но сохранив исходную интенцию и стержневое смысловое единство, они перешли в другие концептуальные контексты (религиозную философию, философскую антропологию, эстетику, философию языка и др.), получив там дальнейшее дифференцированное развитие. Периферийная относительность этой терминологической уступки по отношению к идеям *ФП* тем более очевидна, что она была не первой: и текст *ФП* также строился в получужом понятийном поле, что и образовало тот зазор между терминологическим пространством теоретической этики, на фоне которого развивается смысл *ФП*, и реальным контекстом зарождения идей *ФП*, о котором подробно говорилось выше. Язык того символически-мифологического (условно) ивановского контекста, на фоне которого, по всей вероятности, зародились идеи *ФП*, тоже не стал прямым словом М.М.Б. (см. § 12). Бахтинская мысль «внутренне свободно» (см. прим. 34 Аверинцева) движется в пространствах «между» — между теоретическим и мифологическим мышлением, символическим и конвенциональным «языками», античностью, средневековьем и новым временем, русской и европейской философией, неокантианством и феноменологией, этикой и эстетикой и т. д. Не только начиная с середины 1920-х гг., но изначально М.М.Б. писал на языке, «отодвинутом от уст»: это характерологическая сущностная особенность всех бахтинских текстов, связанная в своем зарождении не столько с внешними историческими обстоятельствами (их роль в этом отношении вторична), сколько с исходными и константными фундаментальными постулатами М.М.Б. (в том числе с феноменологическим постулатом о событии бытия как первичной данности феноменологического созерцания и его архитектоническом строении, основанном на ценностной разнозначности Я другого) и с внутренней экзистенциаль-

---

[1] Наличие или отсутствие в творчестве М.М.Б. константного сплава основных идей — предмет дискуссий (аргументы в пользу происходивших концептуальных сдвигов той или иной силы см., в частности, в: *Шевченко А. К.* Культура. История. Личность. Введение в философию поступка. Киев, 1991. С. 80, 180 и др.; *Фридман И. Н.* Карнавал в одиночку. // *ВФ*, 1994, № 12. С. 81; *Эмерсон К.* Против закономерности: Соловьев, Шестов, поздний Толстой, ранний Бахтин. // Бахтинология. СПб., 1995. С. 129; аргументы в пользу фундаментального единства бахтинской концепции см., в частности, в: *Библер В. С.* М. М. Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991; *Бройтман С. Н.* Наследие М. М. Бахтина и историческая поэтика. // *ДКХ*, 1998. № 4; *Гоготишвили Л. А.* Инварианты и варианты М. М. Бахтина. // *ВФ*, 1992, № 1).

но-этической интенцией М.М.Б., близкой к тому, что обосновывается в *ФП* как принцип абсолютного себя-исключения (ср. развитую впоследствии теорию о невозможности прямого авторского слова, о погруженном в молчание первичном авторе и т. д.).

К оставшемуся константным в творчестве М.М.Б. вплоть до последних рабочих записей сплаву идей *ФП* относятся также ракурс изнутри Я, амбивалентное сочетание идеи персональной участности и идеи себя-исключения, концепт причастной вненаходимости и соответствующая особая настройка феноменологического созерцания. Уход от «языка» нравственной философии к другим столь же не-прямым для М.М.Б. «языкам» был, вероятно, связан с тем, что полученные результаты основанного на этой особой оптической настройке феноменологического созерцания события бытия вышли за смысловые пределы и выражающие потенции понятийно-терминологического языка этического мышления. То, что во Введении к *ФП* описывается как требующее дискурсивного обоснования, в *АГ* становится феноменологически высвеченными и с очевидной наглядностью наблюдаемыми априорными данностями сознания (становится антропологической феноменологией); это относится в том числе и к принципу себя-исключения. Терминологически этот принцип исчез из бахтинских работ, содержательно влившись, претерпев модификацию, в категории вненаходимости и пребывания на касательной (см. ниже), но его регулятивная идея сохранила свой исходный фундаментальный статус. Смысл трансформации, произошедшей с этим принципом *ФП*, можно понять как его обращение из обосновываемого нравственного постулата в первичную очевидную данность феноменологического опыта самосозерцания: из предстоящей заданности нравственного долженствования себя-исключение превратилось в априорную данность индивидуального сознания (говоря схематически: индивидуальное Я феноменологически самосозерцает себя как априорно исключенное из ценностей прекрасной наличности бытия; в случае присвоения этих ценностей Я контрабандно пользуется чужими силами — имманентизированным в себя другим). Отсюда и описанный в § 4 модальный антиномизм *ФП* и *АГ*: исключение нравственным субъектом себя из ценностей бытия становится феноменологически наглядно созерцаемым «бессилием» жизни изнутри себя. Все противоречащие себя-исключению установки сознания стали толковаться в связи с его новым статусом одного из *априорных элементов* первичной данности феноменологического созерцания (т. е. события бытия) не как ложные в теоретическом или неправедные в нравственном отношении, а как чреватые разного рода сбоями самосознания и сознания мира, в том числе — односторонностью (одноглазием) научно-гуманитарного и философского мышления (дисбалансировкой его методологического прицела). Не исклю-

чено, что категория смеховой культуры тоже попала в центр внимания М.М.Б. как одно из феноменологически усмотренных априорных разветвлений принципа вненаходимой участности в событии бытия и себя-исключения (то же можно предполагать и о позициях шута и дурака, рассматриваемых в *ППД* как истоки особой позиции автора полифонического романа).

Идея *ФП* об амбивалентном сочетании участности и принципа себя-исключения получила, как уже говорилось, содержательное закрепление в концепте *пребывания на касательной* к событию бытия; общим же символом для всего круга входящих сюда бахтинских идей стало к времени написания последних работ (§ 7) понятие *вненаходимости* — см., напр., в <«Ответе на вопрос редакции “Нового мира”»> (1970 г.): «*В области культуры вненаходимость — самый могучий рычаг понимания*» (*Т. 6.* С. 457).

Утверждению о константном присутствии в творчестве М.М.Б. комплекса идей, восходящих к *ФП* и связанных с вненаходимостью, по видимости противоречит то, что — судя по тематическим указателям к *Т. 2* и *Т. 6* — этот термин ни разу не использован ни в *ПТД*, ни в *ППД*. Логика усмотрения «противоречий» здесь такова: в этих книгах утверждается новый тип единства произведения и новый, полифонический, тип авторства, не предполагающий завершения героя автором — завершения, которое, по исходным постулатам, может быть произведено только из позиции вненаходимости; следовательно — М.М.Б. не предполагал позицию вненаходимости у автора полифонического романа. Это, однако, одно из тех искусственных противоречий, которые вылущиваются при формальном и изолированном внимании к отдельным терминам и концептам М.М.Б. и при псевдообъективном извне толковании, использующем для смыслового сопоставления бахтинских текстов немотивированную, т. е. не заложенную самим автором в тексты привилегию (*ФП* и *АГ* вышли посмертно и не готовились к публикации автором: *АГ* писался в условиях предполагаемой неизвестности ее гипотетическому читателю текста *ФП*, а *ПТД* — в условиях такой же неизвестности и *ФП*, и *АГ*). Действительного — смыслового, а не формально-терминологического — противоречия здесь нет: единство полифонического романа эксплицитно основывается в *ПТД* на единстве события бытия, идея же не называемого концепта вненаходимости присутствует в *ПТД* в столь же значимой весомости, как в *ФП* и *АГ*: концептуальнообразующий *ПТД* принцип диалогизма и полифонии немыслим без ценностного противостояния Я (включая Я автора) и другого, а значит, и без их взаимной вненаходимости. В опубликованных текстах книг о Достоевском категории вненаходимости нет, но известно, что М.М.Б. предполагал ее ввести. См. запись в подготовительных материалах к переработке *ПТД* в *ППД* (этот фрагмент опубликован в *Т. 6.* С. 319-320): «*Новая диа-*

логическая позиция автора в полифоническом романе не разрушает единства произведения, его целостности и законченности..., так как дистанция по отношению к героям и авторская вненаходимость остаются в полной силе. Но меняются содержание и, главное, функции этой вненаходимости... Постараемся пояснить коренные различия между монологической и полифонической (диалогической) вненаходимостью путем небольшого сопоставительного анализа». Вненаходимость так и не появилась в тексте *ППД*, но это отсутствие формально, а не концептуально. То, что через сорок лет М.М.Б. назовет разными по функциям типами вненаходимости, изначально мыслилось и в *ФП*, и в *АГ*. В *АГ*, как уже отмечалось в § 7, говорится о разных — эстетической и этической — формах использования вненаходимости; то же различие предполагалось в *ФП*: автор понимается здесь как полностью вненаходимый по отношению к архитектонике изображаемого им «закрытого» события, нравственный субъект понимается как вненаходимый другому и прекрасной наличности бытия, но как участный в архитектонике «открытого» события в качестве его свершителя. Можно полагать, что, оставаясь константным, концепт вненаходимости развивался в сторону еще большей дифференцированности: если в *ФП* эстетическая деятельность (в ее понимании теоретизмом) квалифицировалась как бессильная овладеть «открытым событием бытия», если в *АГ* автор понимается (в противовес теоретизму) как вступающий в реальные событийные отношения с героем и воспринимающий внутреннюю открытость его нравственного сознания как внешнюю для себя данность, то в *ПТД* эстетическая деятельность квалифицируется не только как построенная на событийных отношениях автора с героем, но и как продемонстрировавшая способность (в лице Достоевского) овладеть и открытым событием бытия, т. е. духом героя[1]. *ФП*, *АГ* и *ПТД* — три-

---

[1] Не исключено, что тема о различиях между монологической и полифонической формами вненаходимости автора была связана и с тем принципиальным пунктом спора М.М.Б. с Вяч. Ивановым, который выявился в *ПТД*. В *ФП* при определении аналогов «архитектоники мира поступка» М.М.Б. называет не только архитектонику мира Данте и средневековых мистерий, но и трагедии, говоря при этом, что и в трагедии действие придвинуто к последним границам бытия. В *ФП* это было скорее всего аллюзией к Вяч. Иванову, понимавшему трагедию в схожем смысле и прямо писавшему об архитектонике трагедии (IV, 410). В *ПТД* М.М.Б. несколько сместит позицию и, как известно, принципиально отвергнет восходящую к Вяч. Иванову идею о толковании романов Достоевского как трагедий, т. е. откажет трагедии, переведя ее в разряд монологических жанров, в том, что здесь, в *ФП*, за ней признавалось — в способности соответствовать своей структурой архитектонике открытого события бытия. Последняя, согласно *ПТД*, стала доступной эстетической деятельности только в полифоническом творчестве Достоевского, прорвавшегося к «духу» ге-

птих о «*единстве становящейся* (*развивающейся*) *идеи*» (самоопределение М.М.Б. — *Т. 6.* С. 431) вненаходимой участности в событии бытия в ее разных модификациях, охватывающих все формы жизненной деятельности — и эстетическую, и нравственную, и религиозную, и философскую, и научно-познавательную, и непосредственно жизненную. «Единство становящейся идеи» М.М.Б. — не линейной и дискурсивной природы: оно основано на единстве априорно данного, высвеченного с помощью особой — созданной М.М.Б. — оптики феноменологического созерцания.

Сквозной константой стал и концепт *событие бытия*; он присутствует в по-разному модифицированных формах во всех бахтинских работах. Поскольку состав высказанных в связи с этим концептом идей в *ФП* (первом труде М.М.Б.) в практически неизменном виде был воспроизведен в последних рабочих записях М.М.Б. конца 1960-х — начала 1970-х гг., бахтинские тексты предстают как сами заключающие себя тем самым в концептуальную рамочную конструкцию. Вот некоторые выдержки из поздних записей, выразительно совпадающие с идеями *ФП*: «*С появлением сознания в мире* (*в бытии*)... *мир* (*бытие*) *радикально меня<е>тся. Камень остается каменным, солнце — солнечным, но событие бытия в его целом* (*незавершимом*) *становится совершенно другим, потому что на сцену земного бытия впервые выходит новое и главное действующее лицо события — свидетель и судия. И солнце, оставаясь физически тем же самым, стало другим, потому что стало осознаваться свидетелем и суд<иею>. Оно перестало просто быть, а стало быть в себе и для себя* (*эти категории появились здесь впервые*) *и для другого, потому что оно отразилось в сознании другого* (*свидетеля и судии*)*: этим оно в корне изменилось, обогатилось, преобразилось.* (*Дело идет не об «инобытии»*)... *Отражение себя в эмпирическом другом, через которого надо пройти, чтобы выйти к я-для-себя.* (*Может ли это я-для-себя быть одиноким?*) *Абсолютная свобода этого я. Но эта свобода не может изменить бытие, так сказать, материально* (*да и не может этого хотеть*), *— она может изменить только смысл бытия* (*признать, оправдать и т. п.*), *это — свобода свидетеля и судии. Она выражается в слове... Проблема относительной свободы, т. е. такой свободы, которая остается в бытии и меняет состав бытия, но не его смысл. Такая свобода меняет материальное бытие и может стать насилием, оторвавшись от смысла и став грубой и голой материальной силой. Творчество всегда связано с изменением смысла и не может стать голой материальной силой... Оценка как необходимый момент диалогического познания... Событие в мире и причастность к нему. Мир как событие* (*а не как бытие*

роя (именно «дух» понимается М.М.Б. как принципиально не завершимый и именно изнутри «духа» событие бытия всегда остается открытым).

в его готовости)... Человек как свидетель всего бытия. Свидетель и участник...» (*Т. 6.* С. 396, 397, 424, 421).

* * *

ПРИЛОЖЕНИЕ. **Композиционный каркас имманентной смысловой структуры сохранившегося фрагмента *ФП*.**

Внутренняя смысловая структура сохранившегося фрагмента концептуально едина, антиномически выстроена, максимально объемна по охвату оспариваемых точек зрения и композиционно целенаправленна в сторону предполагавшегося в дальнейших частях работы изложения цельной бахтинской концепции нравственной философии, сложившейся в конце 1910-х — начале 1920-х гг. Поскольку вследствие фрагментарности сохранившегося автографа и подготовительного, «рабочего» этапа его внешнего стилистически-языкового оформления эта целенаправленная имманентная структура не является кристально прозрачной (ее наличие ставится в литературе под сомнение), в настоящем Приложении приводится редуцированная схема композиционной организации смысловой структуры сохранившегося фрагмента, которая — как именно «схема» — не претендует, конечно, на охват всех смысловых пластов текста.

Текст строится в двойной перспективе: как поочередная адресная критика различных версий преодоления дуализма и — на этом фоне — как постепенное введение, развитие и уточнение собственно авторского замысла. В целях демонстрации имманентной структуры текста применим — оговорив ее условность и чисто прикладной схематический характер — формальную расчленяющую процедуру, разделив сохранившийся фрагмент на шестнадцать смысловых, или тематических, блоков (13 — во Введении и 3 — в Части 1), поочередная последовательность которых подчинена регулятивной идее текста. В каждом таком блоке содержится один или несколько объектов бахтинской критики (таких дифференцированных объектов критики — около двадцати; они будут фиксироваться ниже через их последовательную нумерацию арабскими цифрами).

1. Структура Введения. Все входящие во Введение тематические блоки нанизываются на сразу же введенную, а затем развиваемую, уточняемую и дифференцируемую стержневую аргументацию против всех критикуемых М.М.Б. версий преодоления дуализма. По мере продвижения к концу Введения приглушается (не исчезая совсем) критическая и усиливается утверждающая интенция, смысл которой, однако, принципиально промежуточен: в финале Введения констатируется нахождение искомого принципа для сведения воедино того, что будет разведено в последнем абзаце сохранившегося текста Части 1 в принципе себя-исклю-

чения. В некоторых случаях во вновь вводимых тематических блоках Введения происходит кольцевое смысловое замыкание исходно даваемых тезисов и антитезисов.

Первый (утерянный) смысловой блок. Судя по имеющимся к нему прямым и косвенным отсылкам в сохранившемся фрагменте, в этом занимавшем более половины авторского листа утерянном блоке предположительно содержалось:

— фиксация замысла работы (нравственная философия);

— постановка «задачи», связанной с поиском того *не найденного* или *забытого* современной философией принципа преодоления дуализма, который в одном из итожащих мест сформулирован как *«принцип для включения и приобщения значимого мира теории и теоретизованной культуры единственному бытию-событию жизни»*;

— тезис о фундаментальной значимости для разрешения этой проблемы индивидуально-единственного Я и введение связанного с ним концепта *событие бытия* (включая его расширяющее уточнение за счет эпитета «открытое») в качестве предлагаемой основы для искомого принципа;

— общий тезис о *неспособности* теоретического мышления, претендующего на преодоление дуализма, но принципиально остающегося при этом теоретическим (отвлеченным от единственности Я), к такому преодолению; обоснование выбора метода *феноменологического описания* (вследствие неподдаваемости открытого события бытия теоретической терминологии);

— выдвижение феноменологического постулата о событии бытия как первичной априорной данности феноменологического созерцания (см. § 19);

— критика трех первоначальных объектов (теоретических версий преодоления дуализма): дискурсивного теоретического мышления (1), исторического изображения-описания (2) и эстетического созерцания (3); утверждение тезиса, что эти объективирующие свой предмет «области» не способны овладеть открытым событием бытия, поскольку, взятые вне приобщающего их к событию бытия индивидуального акта, они *«в своем смысле не реальны»*.

Второй смысловой блок. Вместе с последней критической частью первого блока его можно содержательно определить как критику раскола культурного акта на его объективируемый смысл и исторически-индивидуальную фактичность свершения и, соответственно, как критику попыток выйти к событию бытия через *объективированные* продукты акта. Стержневой бахтинский аргумент против теоретизма в целом — *отвлечение от себя единственного* — разворачивается здесь в том смысле, что к событию бытия культурный акт принадлежит своими обеими — смысловой и индивидуально-фактической — сторонами. Утверждается, что от-

влечение от последней стороны делает выход к событию бытия невозможным в принципе, так как такая возможность может открыться только *изнутри индивидуального акта*, понимаемого как одновременно ориентируемый и в сторону смысла, и в сторону факта. Здесь же (через привитие смысла категории индивидуально-единственного Я) теоретический термин «акт» трансформируется в *поступок*, термин «долженствование» — в *ответственность*.

Третий смысловой блок. В нем опровергается тезис, обратный критиковавшемуся в предшествующих блоках: если ранее речь шла о неправомерности разрыва акта на смысл и индивидуальный факт его свершения, то здесь объектом критики становится тезис о неправомерности своего рода «бесшовного» (эманационного) слияния идеального смысла акта и его индивидуальной фактичности, т. е. критикуется попытка преодолеть дуализм, слив воедино содержание акта и индивидуальный факт его свершения путем подчинения второго первому. Этот тезис критикуется в виде идеи «пристегнутого» к чистому смыслу *долженствования* (4-й объект критики), предполагающей, что если я мыслю, то *должен* мыслить истинно.

Основной аргумент о значимости Я разворачивается в этом блоке в том смысле, что долженствование не может быть понято как категория объективированного чистого смысла, но — только как категория индивидуального поступка. Долженствование определяется как *установка* индивидуального сознания, структура которой и утверждается в качестве того, что будет в *ФП феноменологически вскрыто* (поскольку теоретическому мышлению она недоступна).

Развитие этих идей ведется в данном блоке в прямом споре с неокантианством (5-й объект критики), в центре которого — критика *измышленного* теоретизмом *гносеологического субъекта* (которому противопоставляется *нравственный субъект*) как не имеющего точек соприкосновения с реальной единственностью индивидуального Я. В процессе этого многоракурсного спора здесь впервые (судя по известным текстам М.М.Б.) формулируется будущая константная тема *монологизма*. Здесь же ведется неэксплицированный диалог с Гуссерлем (прим. 6*, 7*, 9*).

Четвертый смысловой блок. В нем критикуются те версии преодоления дуализма, общая ошибка которых определяется как опора концепций, претендующих на схватывание *всего и единого бытия*, на теоретически построенные и лишь *помысленные* концепты единого бытия — на его *частные теоретические транскрипции*. К таким попыткам отнесены *психологизм* (6-й объект критики) и *прагматизм* во всех его — биологических, экономических и др. — модификациях (7-й объект критики). Такого рода попытки строятся, согласно М.М.Б., на фиктивно образованных концеп-

тах бытия, на место которого подставляется какая-либо его частная — и при этом теоретическая же — транскрипция.

Критика теоретических транскрипций бытия подверстывается к развернутой выше системе аргументации: все такого рода фиктивные, по М.М.Б., понятия бытия (психическое бытие, биологическое бытие, экономическое бытие и др., включая рассматриваемое ниже отдельно бытие эстетическое) суть такие же отвлеченные от индивидуальной стороны живого акта продукты, как и трансцендентальная значимость.

Пятый смысловой блок. Здесь отдельно критикуется *эстетическая транскрипция бытия*. В качестве течения, основанного на эстетической транскрипции, называется *философия жизни* в целом (8-й объект критики), конкретно рассматриваемая в лице ее наиболее *значительного* представителя — А. Бергсона (9-й объект критики).

Это — один из самых насыщенных ставшими впоследствии значимыми бахтинскими идеями блоков. В нем впервые вводится аргумент о *методологическом нерасчленении* разнородных моментов концепции, усматриваемом (вслед за Н. О. Лосским) у Бергсона в виде неосознаваемого рационализма при декларируемом отказе от рассудка (ниже модификация этого аргумента будет применена против исторического материализма и антропософии). В этом же блоке впервые появляются многие значимые константы бахтинской мысли, в частности — критика теории *вживания*, ведущей к *эстетизации жизни* (пассивному *одержанию* бытием). Здесь же — и тоже впервые — обосновывается концепт *вненаходимости*, вводимый в процессе неэксплицированного (но восстанавливаемого — прим. 20*) персонального спора с Бергсоном.

Ведущаяся в этом блоке критика рассечения двусоставного, по М.М.Б., единства эстетического созерцания, включающего в себя как вживание в объект, так и возврат на свое (вненаходимое объекту вживания) место, окольцовывает (за счет смыслового противотока к содержанию первого и второго блоков) тему созерцания, освещая ее вторую, противоположную сторону: ранее критиковалось эстетическое созерцание теоретического разума — за объективацию предмета и игнорирование акта созерцания, теперь критикуется эстетическое созерцание философии жизни — за игнорирование объективации и отбрасывание индивидуального акта в предмет. Вменяемые в вину обоим подходам «ошибки» подверстываются к стержневому аргументу и характеризуются как происходящее в обоих случаях неправомерное *отвлечение от Я* и реального индивидуального акта созерцания.

В этом же блоке вводится концепт *продуктивности* («прибыльности» для бытия) — в качестве конститутивного качества поступка, включая эстетический акт созерцания; понятие продук-

тивности в свою очередь высвечивает контрапунктность рассматривавшегося выше *обеднения* бытия (в теоретических транскрипциях жизни) с его *обогащением* до события бытия (в нравственном поступке).

Окольцовывается противотоками в этом блоке и сама тема отвлечения от Я: *одержание бытием* становится второй, направленной к миру данного, ипостасью этого отвлечения (в первом случае говорилось об отбрасывании себя в теоретический мир *заданного*, здесь — в мир *данного*). Вводятся и обогащающие смысл этого противопоставления разных типов отвлечения от Я понятия *двойничества* и *самозванства*. В дополнение к первой контрапунктной оппозиции (одержание — вненаходимость) здесь же впервые, намеком и бегло, вводится контрапунктная позиция к *одержанию* (как одной из ипостасей отвлечения) — *самоотречение*, чем предвосхищается финальный принцип себя-исключения. Именно здесь размещен фрагмент о пришедшем в мир и *отошедшем* Христе как *«великом символе активности»*.

Локализация первого смыслового жеста в сторону принципа себя-исключения именно в данном, двигавшемся от эстетической проблематики блоке завязывает (вместе с проблемой отвлечение — самоотречение) концептуальную интригу между нравственным самоотречением и эстетической вненаходимостью.

Шестой смысловой блок. В этом блоке критикуется то, что в преамбуле (§ 18) было условно охарактеризовано как *методологический монизм*, причем критический мотив вплетается здесь внутрь позитивного. Удерживая на поверхности текста развитие аргументации против теоретизма, бессильного преодолеть дуализм своими силами, М.М.Б. в качестве очередного контраргумента к нему выставляет тезис, что именно это бессилие приводит к относительному успеху у желающих и умеющих участно (в предлагаемой нами интерпретации — мифологически) мыслить других — тоже ошибочных, но по-иному — версий: исторического материализма (10-й объект критики) и теософии, антропософии и подобных учений (11-й объект критики).

М.М.Б. здесь краток, что, возможно, объясняется в том числе и тем обстоятельством, что основной контраргумент при критике методологического монизма (т. е. неразличение данного и заданного) композиционно не соответствует данному месту *ФП*. Цель Введения — доказательство не только необходимости, но и возможности совмещения сфер данного и заданного; критика же исходного «неразличения» этих сфер могла композиционно полагаться более уместной уже после того, как на фоне их совмещения в концепте архитектоники события бытия будет произведено вторичное разведение этих сфер по ценностным центрам Я и другого (т. е. после обоснования принципа себя-исключения). Можно, видимо, полагать, что М.М.Б. признавал относительное

наличие у этих доктрин реального выхода в бытие на том основании, что поступок в них — в отличие от теоретических доктрин — не расколот (на смысл и акт), а мифологически един, однако и эти случаи «участного мышления» тем не менее также расценивались М.М.Б. как псевдовыход из положения, поскольку онтологически естественное, по М.М.Б., противостояние данного и заданного, смысла и бытия методологически неестественно заменяется здесь их монистическим отождествлением на основе наращивания экстенсивной силы одного из членов продолжающей оставаться чисто теоретической по своему генезису и природе оппозиции: на основе либо приоритета смысла (антропософия), либо приоритета бытия (исторический материализм).

Возможно (но необязательно), что здесь же и тоже вкратце (во фрагменте с двенадцатью не прочитанными словами) намечен еще один (12-й) объект критики — теория *акта как чистой деятельности*, т. е. подразумевается критика подходов, игнорирующих значимость культурного продукта акта и акцентирующих акт как таковой — голый от смысла акт. Следовательно, тут, возможно, предполагалась критика попыток преодолеть дуализм за счет еще одной версии методического монизма — внесмысловой волюнтативности. Тем самым здесь констатируется неправомерность обеих противостоящих попыток преодоления дуализма — как за счет акцентирования чисто смысловой (объективированной в продукте), так и за счет акцентирования чисто процессуальной — внесмысловой — стороны акта. Это в свою очередь уточняет общую телеологию бахтинской «философии поступка» как философии единства процессуальности (воли, деятельности, поступка) и смысла (мотива и продукта) и тем самым композиционно закономерно разворачивает проблематику текста в сторону вопроса о том, *как* именно понимать это «единство» деятельности и смысла.

Седьмой смысловой блок. В этом блоке осуществляется целенаправленный переход к разбору попыток теоретизма преодолеть расколотость поступка на смысл и субъективный акт уже не через объективированный смысловой продукт и не через чистый освобожденный от смысла акт, а исходя из этики как центра практического разума, т. е. из того, что в кантианстве понималось как органичный топос единства смысла и акта.

М.М.Б. критикует здесь материальную и формальную этики (13-й и 14-й объекты критики), особо оспаривая концепт *общезначимости* при обоих — содержательно-материальном и формальном — пониманиях норм и императива. Основной контраргумент остается тем же: этические системы в качестве современной практической философии отличаются *«от теоретической лишь по предмету, но не по методу, не по способу мышления»*, и они *сплошь* проникнуты теоретизмом, т. е. основаны на *роковом* отвле-

чения от себя единственного. Утверждается, что обе версии этики, строясь по лекалам «пристегнутого» к смыслу долженствования (см. третий блок), т. е. *изнутри* смысла (в то время как единственно возможный, по М.М.Б., ракурс — *изнутри* акта как индивидуального поступка), теряют тем самым индивидуальный поступок и не выходят на реальную картину долженствования (о финальном смысле критики *обще*значимости, связанном с принципом себя-исключения, см. прим. 36*).

За «современной» формальной этикой здесь признается реальное научно значимое содержание — установление «логики социальных наук», но утверждается, что в таком случае она должна пониматься не как этика, а как раздел «философии культуры». Именно здесь — в качестве смыслового перехода к следующему блоку — помещен фрагмент, названный в преамбуле *«Спором о словах»*, который имеет прямое отношение к последовавшему в дальнейшем терминологическому рас-творению бахтинской «нравственной философии» (см. § 23). Присутствует в этом блоке и отчетливо не закрепленный, но очевидный побочный мотив: отмежевывая свою позицию от логики социальных наук неокантианства, М.М.Б. принципиально выводит тем самым свою нравственную философию за пределы социологического мышления (которое только при исторической аберрации зрения может восприниматься исключительно как жупел вульгарного марксизма).

Восьмой смысловой блок. Поскольку в предшествующем блоке круг критикуемых версий замкнулся (будучи начат с чистого трансцендентального мышления и завершен практической философией), начиная с этого блока ослабляется (не исчезая совсем) критическая интенция и усиливается (не будучи доведена до заключительных аккордов) позитивно-утверждающая линия. Вслед за положением, что наряду с формальной этикой (являющейся по своему реальному предмету логикой социальных наук) должна быть создана и другая «нравственная философия», еще более, если не исключительно, заслуживающая это название, М.М.Б. переходит к очерчиванию концептуального пространства этой «другой» нравственной философии. Именно здесь единственный раз, но в маркированном месте, употреблено по отношению к выстраиваемой в *ФП* концепции название *«философия поступка»*, вынесенное С. Г. Бочаровым в заглавие всего текста: нравственная философия должна быть философией поступка, но не поступка вообще, не любого поступка, чем занимается этика как логика социальных наук (в *АГ* этика так и будет определяться — как «теория поступка»), а именно и только *нравственного* (индивидуально-ответственного) поступка, который — один — в силах преодолеть в момент своего свершения дуализм смысла и акта. Здесь же окончательно утверждается тезис, что единственным принципом для включения и приобщения значимого мира теории

и теоретизованной культуры единственному бытию-событию жизни может стать подход *изнутри* индивидуального нравственного поступка.

В качестве развития этого *принципа изнутри* вводится и разрабатывается новая тема — тема *эмоционально-волевого тона*, которая станет константной для бахтинского творчества. В общем приближении эмоционально-волевой тон толкуется здесь как тот компонент поступка, который и осуществляет (может осуществить) единение смысла (как мотива поступка) и факта (как самого поступка и его продукта).

Содержатся в этом блоке и «ответы» М.М.Б. на предвосхищаемые контраргументы — на возможные упреки в том, что так понимаемая «философия поступка» вернется к психологизму, субъективизму или иррационализму. В специальном пассаже М.М.Б. оспаривает и идею *«несказанности»* правды события-бытия (15-й объект критики — о возможно подразумеваемых оппонентах см. прим. 40*); здесь же впервые в известных нам бахтинских текстах звучит тема *языка*, причем эта первичная обработка языковой темы сразу же ведется в направлении того константного наполнения, которое она получит в дальнейшем (см. § 21).

В этом же блоке содержится обоснование произведенной М.М.Б. особой оптической настройки феноменологического созерцания (см. § 15).

Девятый смысловой блок. В этом блоке начинается постепенный *переход к ценностной терминологии* как наиболее из имеющихся адекватной феноменологическому описанию события бытия изнутри индивидуального нравственного поступка. Ценностная терминология была выбрана, по всей видимости, вследствие ее тесной ассоциативной связи с выдвигаемым здесь на первый план *эмоционально-волевым тоном* (см. восьмой блок), но при этом она получает особую бахтинскую интерпретацию: переход на ценностную терминологию сопровождается в *ФП* критикой тогдашней *философии ценностей* (16-й объект критики; см. ниже).

Перспективная цель перехода в ценностный терминологический режим станет ясной из введенного в конце сохранившегося фрагмента принципа себя-исключения, разводящего ценностные сферы по центрам Я и другого; здесь же подготавливается контрапунктная почва для возможности этого будущего разведения. Поскольку акт разведения ценностей будет производить, согласно финальному принципу, индивидуальное Я, в этом блоке обосновывается необходимый для этого будущего толкования предшествующий этап — обосновывается путь преодоления дуализма между единственно-индивидуальным Я и миром «вечных» ценностей, что и осуществляется через критику распространенного в то время тезиса об абсолютном разведении мира *ценностей* и актов *оценки*.

Основная тема этого блока — соотношение выстраиваемого в *ФП* категориального ряда практического разума (индивидуальное поступающее мышление — эмоционально-волевой тон — интонация — оценка — мотивация поступка) с чистыми ценностями теоретического разума; основная цель — доказательство возможности реальной феноменологически созерцаемой связи между мотивом индивидуального поступка и тем, что мыслится философией как «чистые ценности». Тем самым здесь начинает движение очередной смысловой противоток: ранее на авансцену текста выдвигалась невозможность выхода к событию бытия через чистые смыслы как таковые — здесь доказывается невозможность выхода к событию бытия через индивидуальный поступок без того, чтобы не была установлена его мотивационная связь с этими идеальными чистыми смыслами. Идеальные ценности (так же, как это выше было установлено по отношению к истине и миру культурных смыслов в целом) признаются в качестве особого мира — автономного, но не отъединенного от события бытия; они могут (а по телеологии *ФП* — должны) стать причастными архитектонике события через признающий и утверждающий их индивидуальный акт оценки.

Одновременно с обоснованием этих утверждений М.М.Б. продолжает критическую линию, оспаривая три высказывавшихся в то время положения — одно по поводу и два в рамках философии ценностей. Первое оспариваемое положение (17-й объект критики), непосредственно противостоящее бахтинскому утверждению о возможности прямой мотивационной связи нравственного поступка с чистыми ценностями, — тезис о разрыве между мотивацией поступка и его продуктом (напр., мотив — деньги, продукт — нравственная философия; поскольку именно так будет излагаться в последнем блоке Введения аргумент экономического материализма против «культуры», этот фрагмент можно понимать и как предвосхищающий контраргумент против экономического материализма).

Второй и третий критикуемые в этом блоке тезисы (18-й и 19-й объекты критики), высказывавшиеся в рамках самой философии ценностей, находятся в *ФП* в *привилегированном* положении среди объектов критики — они признаются по исходному импульсу, но оспариваются по форме развития и выводу (причина их привилегированного положения состоит, по-видимому, в том, что М.М.Б. строит свою позицию на как бы их концептуально-терминологической территории). Критическая модальность в этом блоке звучит гораздо мягче обычного. В современной философии культуры, говорит М.М.Б., излагая тезис первого из этих привилегированных объектов критики, имеются попытки установить реальную связь между идеальными смыслами и эмоционально-волевым тоном (что соответствует теоретическому им-

пульсу самой *ФП*), но эти попытки, по оценке М.М.Б., также тем не менее не свободны от вируса теоретизма, поскольку и они ведутся изнутри теоретического мира, будучи основаны на предположении о своего рода самоэманации трансцендентального смысла «своими силами» в мотивацию индивидуального сознания (аналог критики «пристегнутого» к смыслу долженствования). *«Впрочем,* — говорит ниже М.М.Б., излагая с отчетливым оттенком полусогласия в тоне идею второго привилегированного объекта критики, — *в современной философии замечается некоторый уклон понимать единство сознания и единство бытия как единство некоторой ценности...»*, но и в этом «уклоне» верную исходную интенцию пересиливают, по М.М.Б., стереотипы теоретизма: *«и здесь ценность теоретически транскрибируется, мыслится или как тожественное содержание возможных ценностей* (аналогия с контраргументом против материальной этики) *или как постоянный, тожественный принцип оценки»* (аналог критики формальной этики). Факт индивидуального действия, акцентируемый в *ФП*, уходит в таких теориях на задний план (*«...но в нем-то все дело. Не содержание обязательства меня обязывает, а моя подпись под ним...»*).

Содержится в девятом блоке и первое из имеющихся в известных текстах М.М.Б. изложение ставшей впоследствии константной темы об ошибочности установки философии и частных гуманитарных наук не на каждый раз вновь создаваемое (сюрпризность события бытия), а на постоянно воспроизводимое и тожественное, что оценивается в *ФП* как «печальное недоразумение, наследие рационализма», приводящее к формированию и конкурирующему господству двух равно односторонних концептов: в материализме — *«к теоретическому единству бытия»*, в идеализме — к *«теоретическому единству сознания»*. Критикуемое здесь теоретическое понятие «единства» можно, по-видимому, понимать как функциональный аналог монизма: критика монизма как смысловой противоток критике дуализма — сквозной, хотя терминологически и не столь центрированный, как критика дуализма, мотив *ФП* (см. § 18).

Десятый смысловой блок. В этом блоке поверх намеченной двумя предшествующими блоками концептуальной основы феноменологического описания события бытия наращивается очередной виток значимости индивидуального Я: в качестве искомой формулы преодоления дуализма утверждается принцип причастности Я событию бытия из занимаемой им единственной и неповторимой точки. Я окончательно утверждается в этом блоке как единственный источник и обязательное условие касания миров: помещая Я в качестве третьего связующего члена между компонентами всех использованных в *ФП* терминологических оппозиций, М.М.Б. превращает их в «трихотомии». Здесь же приводится

финальное толкование темы «*Аз есмь*» (см. прим. 51*) и развиваются понятия *продуктивности* поступка, его необходимой *активности*, понятия *не-алиби в бытии* и *самозванства*. Высказываемый здесь тезис: *действительно быть в жизни — значит поступать*, — можно понимать как первую завязь очередной будущей константы (ср. введенное позже в языковом контексте и потому видоизмененное звучание этой же максимы: *быть — значит общаться*).

Продолжают анализироваться в этом блоке и возможные конфликты с теоретическим мышлением, оцениваемые здесь — что существенно — как мнимые (доказательство мнимости конфликта с теоретическим мышлением предполагает признание значимости последнего в качестве необходимого момента практического разума). Таких мнимых, по М.М.Б., конфликтов здесь обсуждается два: с якобы предполагаемым бахтинским подходом релятивистским тезисом: «сколько участников — столько ликов события» и с якобы возникающим противоречием между индивидуально-единственным ценностным контекстом и ценностным контекстом «всего исторического человечества» (в рамках разбора второго конфликта дается очередная предвосхищающая принцип себя-исключения формулировка — о *жертвенной центральности* Я).

Получают дальнейшее уточнение в этом блоке концепты *воплощение-развоплощение* (и связанная с ними проблема инкарнированного третьего — см. прим. 54*), *человек вообще*, *знание-узнание*, *пассивность-активность*, *отвлечение* от себя в его разнонаправленных вариантах: одержание смыслом и одержание бытием (как либо отбрасывание себя в отвлеченно-абстрактный смысл — развоплощение, либо «вбрасывание» себя в данную наличность бытия — одержание бытием). Особо стоит отметить появление мельком в этом фрагменте понятия *расширения* сознания — т. е. того, что будет в *ПТД* принято за результирующий эффект полифонии.

Одиннадцатый смысловой блок. В этом блоке содержится оспаривание одной из (связываемой с Гете) *версий символизма*, основанной на идее параллелизма (не касания) миров (19-й объект критики — см. прим. 56*); в своем развитии эта тема выходит на критику *ритуальности* и *представительства* («*Молчаливой предпосылкой ритуализма жизни является вовсе не смирение, а гордость. Нужно смириться до персональной участности...*»).

Критика версии символизма, основывающейся на идее «параллелизма миров», идет последней перед концовкой Введения — т. е. ей отдана маркированная позиция окончания критического витка бахтинской мысли в *ФП*. Это придает Введению рамочную конструкцию: критикуемую здесь версию символизма можно в общем смысле понимать как онтологический дуализм, начинался

же критический «обзор» с оспаривания гносеологического дуализма трансцендентальной философии.

Двенадцатый смысловой блок. В этом блоке содержится теоретическая концовка Введения и изложение дальнейшего плана работы. Определяется *предмет* нравственной философии (не смыслы, не факты, не долженствование само по себе и не поступок как таковой, а *«мир, в котором ориентируется поступок на основе своей единственной причастности бытию»*); уточняется понимание того, как толкуется соединение этого предмета и феноменологического метода его описания (в произведенной М.М.Б. особой «настройке» этого метода): феноменологическое описание должно вестись в направлении общих моментов в архитектонике конкретных миров поступка; определяется состав этих общих моментов — *я для себя, другой для меня* и *я для другого.* Категория *«другого»* звучит здесь во всей своей центральной для *ФП* значимости впервые, но она появилась не раньше и не позже композиционно отведенного ей места — вместе с первым описанием архитектонического строения события бытия (без категории *другого* была бы невозможна и развязка концептуальной интриги сохранившегося фрагмента *ФП* в принципе себя-исключения).

Зафиксирован в теоретической концовке введения и выбор *ценностной* терминологии в качестве наиболее адекватной замыслу (в ее рамках, вплоть до введения принципа себя-исключения, будет развиваться сюжет всего известного нам последующего текста *ФП*). Предлагаемое решение поставленной в начале Введения проблемы преодоления дуализма жизни и культуры формулируется в теоретической концовке Введения непосредственно в ценностных категориях (выделено мною — *Л. Г.*): *«все ценности действительной жизни и культуры расположены вокруг этих основных архитектонических точек действительного мира поступка: научные ценности, эстетические, политические (включая и этические и социальные) и, наконец, религиозные. Все пространственно-временные и содержательно-смысловые ценности и отношения стягиваются к этим эмоционально-волевым центральным моментам: я, другой и я для другого».* Словами *расположены вокруг* и *стягиваются* М.М.Б. фиксирует искомое преодоление дуализма: все, ранее дуально противопоставленное (данное/заданное, смысл/факт, бытие/долженствование, активность/пассивность и др.), предстает здесь как «стянутое» в единую ценностную архитектонику. Здесь же намечено и предназначенное для исполнения в дальнейшем важной роли разделение ценностей на *ценности действительной жизни* и *ценности культуры* и на — соответственно — пространственно-временные и смысловые ценности. Концепт архитектонического целого используется, таким образом, как решающий первую половину задачи — как соединяющий противопоставленные категории, чтобы затем опять их развести в

пределах этого архитектонического единства, но уже на иных, чем в теоретической философии, основаниях. Архитектонику мира поступка М.М.Б. заранее уподобляет здесь архитектонике мира Данте, средневековых *мистерий* и, что существенно с точки зрения соотношения *ФП* и *ПТД*, *трагедии* (см. сноску 1 на с. 422 в преамбуле).

Тринадцатый смысловой блок. В отличие от предшествующего блока здесь содержится не концептуальная, а *модальная* концовка Введения. М.М.Б. дает здесь свое определение существующего кризиса (это — кризис *поступка* в смысле дуального разрыва между его *мотивом* и *продуктом*); эксплицирует как свое относительное согласие в диагнозе болезненного состояния настоящего момента культуры с экономическим материализмом, так и принципиальное отличие предлагаемого выхода из кризиса: выход из кризиса поступка и не в изменении содержания продукта культурного акта (что мыслилось теоретизмом), и не в обнажении и открытом признании якобы экономических (прагматических) стимулов культурной деятельности и деятельности вообще (рецепт оздоровления ситуации по экономическому материализму), а в воссоединении продукта культурного акта с идеально-культурной же системой его мотивации (с теми идеальными смыслами и ценностями, о которых говорит, неверно толкуя их статус, теоретическая философия — подробно см. §§ 5, 6 и прим. 58*). М.М.Б. подключается здесь к оспариванию *культурного нигилизма*, в том числе пафоса толстовства (20-й объект критики — см. прим. 58*), занимая позицию, аналогичную позиции Вяч. Иванова в его споре с М. О. Гершензоном (М.М.Б. дважды посещал Вяч. Иванова летом 1920 г. — в здравнице, в той самой комнате, где и когда велась «Переписка из двух углов»).

Формулируется в этом блоке и заключительный тезис к критике теоретизма: утверждая тот разрыв между продуктом и индивидуальным актом, который в разных версиях критиковался на протяжении всего Введения, культура, по определению М.М.Б., сама тем самым отдает поступок на откуп биологическим, экономическим и подобным доктринам. В содержащейся здесь бахтинской фразе «*Мы вызвали призрак объективированной культуры, который не умеем заклясть*» акцентированы два момента: выразительное «мы» (акт солидарности с миром культуры — а не из себя и для себя развивающейся жизни) и не менее значимое словосочетание «*призрак объективированной культуры*». Речь здесь идет не о том, что порождаемые культурой формы объективно-исторически всегда есть нечто объективированное, а потому преходящее и обреченное на омертвение и закостенение, не о том, что их неизбежно и с полным правом всегда будет смывать река вечно юной и вечно вперед устремленной жизни (пафос Г. Зиммеля), но о прямо противоположном. Согласно концовке Введения, поро-

ждаемые культурой смыслы и формы сами по себе не являются по своей внутренней природе объективированными — они лишь подвергаются (насильственной) объективации (становясь *«призраком культуры»*). Культурные смыслы и формы — не внешние субъекту факты, а то, что имеет внутреннюю и общую с поступающим сознанием кровеносную систему: смыслы могут и должны вернуться в мотивацию поступка (очередная константа — ср. *«у каждого смысла будет свой праздник возрождения»*). Если культурные смыслы и формы и предстают перед нами как омертвелые призраки, то — вследствие неких пороков нашего поступка (пороков в его мотивации); следует не радикально преобразовывать область смысла в поисках небывалого и соответствующего мчащейся неизвестно куда жизни, а возвращаться к забытым событийным связям смысла и жизни, восстанавливая разорванную органичную мотивацию культурного поступка и культурного действия областью чистого и вечного смысла (в идущей следом Части 1 будет прямо сказано, что *«вечный смысл»* может быть *«движущей ценностью поступающего мышления»*). О фундирующем такое толкование *персоналистическом* понимании М.М.Б. природы вечных смыслов (о понимании их не как безлично-общих, но как соотнесенных с воплощенным в событии бытия личным началом — хоровым или божественным) см. в § 6.

В этом же направлении движется и критика О. Шпенглера (21-й объект критики). В условиях разрыва между мотивом и продуктом культуры бунт против культуры в пользу жизни закономерен, но он столь же закономерно и бесплоден, так как, поглотив культуру, жизнь поглотит самое себя. В том числе — бесплоден бунт Шпенглера против культуры: его попытка устранить разрыв между мотивом акта и продуктом, подставив между ними историю, отрывает поступок от идеальной сферы, превращая его в политическое действие, имеющее свои — не идеальные — мотивы («политике», напомним, должна была быть посвящена третья часть *ФП*).

Об антиномически-амбивалентном строении заключительного абзаца Введения см. § 16.

2. Структура сохранившегося фрагмента Части 1. Следующая после Введения Часть 1 подразделяется на три смысловых блока.

В четырнадцатом блоке: осуществляется последовательный перевод высказанных во Введении идей в *ценностный* регистр и соответствующую терминологию; наращивается новый виток в повышении значимости индивидуального Я (Я — центр исхождения поступка, оперативный штаб, ставка главнокомандующего и т. д.); производится размежевание с иерархическим и систематизирующим подходом к ценностям в философии ценностей (22-й объект критики); между участниками события утверждаются не

логические или какие-либо иные теоретические, а особые *событийные* отношения.

В пятнадцатом блоке М.М.Б. предварительно иллюстрирует свое понимание архитектоники события бытия через мир эстетического видения — на основе ставшего уже хрестоматийным анализа пушкинской «Разлуки».

Шестнадцатый блок — это последние абзацы, идущие после анализа «Разлуки» и возвращающие рассуждение из мира эстетического ви́дения в область архитектоники жизненного поступка. Здесь утверждаются тезисы о принципиальной *разнозначности* меня и всякого другого и о *ценностной* природе этой разнозначности; затем эта ценностная разнозначность «взвинчивается» до абсолютной противопоставленности меня причастного — миру, которому Я причастен, в результате чего формируется антиномического строения тезис: *противопоставленность миру становится формой участности в нем* (индивидуальное Я характеризуется одновременно как причастное миру и противопоставленное ему).

В самом конце сохранившегося фрагмента вводится *принцип абсолютного себя-исключения*, подробно рассматривавшийся в Преамбуле (§§ 3-8).

(*Л. А. Гоготишвили*)

***

Постраничные примечания (1)

(*С. С. Аверинцев, 1995 г.*)

Мне уже приходилось комментировать этот философский фрагмент М.М.Б. для издания в ежегоднике «Философия и социология науки и техники 1984-1985» (М., 1986). В американском издании (*M. M. Bakhtin. Toward a Philosophy of the Act, University of Texas Press, Austin, 1993*) готовивший примечания Вадим Ляпунов сохранил рядом со своими мои примечания, каждый раз выделяя их звездочкой и заключая свои дополнения к ним в квадратных скобках. Выражая уважаемому коллеге благодарность за выбор этого модуса поведения, идеально безупречного в отношении меня лично и притом удовлетворяющего ум эстетически, как удовлетворяет его расположение по концентрическим рядам комментариев на полях манускриптов и старинных изданий, сожалею, что никак не могу сохранить этой изящной парадигмы — хотя бы потому, что весьма значительная часть примечаний В. Ляпунова обращена к англоязычному читателю и обосновывает ту или иную передачу русских слов подлинника в его переводе, но и потому,

что мои собственные примечания с тех пор сильно разрослись. Читатель найдет в сегодняшнем варианте прямые ссылки на примечания В. Ляпунова, но должен иметь в виду, что многообразная польза, извлеченная мною из знакомства с последними, неизбежно шире, чем могут формально регистрировать подобные ссылки.

1. Как известно, заглавие сочинения, дошедшего во фрагментарном виде, дано ему издателями; как бы то ни было, оно исходит не только из проблематики, но и из терминологии самого текста. Поэтому представляется разумным сейчас же сказать несколько слов о вошедшем в его состав термине, ключевом для понимания бахтинской мысли.

Поступок — слово, более характерное для живого русского речевого обихода, в особенности для разговорной лексики русской интеллигенции, чем для привычной философской терминологии. Статус академического термина имеют скорее слова «действие» или «акт». Но в устной речи нормой является ходячая, несчётное множество раз слышанная каждым из нас максима обыденной жизни: *«каждый должен отвечать за свои поступки». Не по-русски* было бы употребить здесь более ученые термины. В этом примере ощутимы оба момента: интонационный момент **разговорности** и содержательный момент **ответственности**. Разговорная обыденность может быть дополнительно проиллюстрирована хотя бы строчками Маяковского: *«Мы спим ночь. // Днем совершаем поступки. // Любим свою толочь // Воду в своей ступке».* Коннотации ответственной инициативности, нарушающей автоматическую инерцию, могут быть продемонстрированы следующим устно передававшимся в среде московской интеллигенции диалогом (независимо от фактической точности передачи). Когда в брежневскую пору один из собеседников, младший по возрасту, объявил второму, старшему, что *подал на выезд*, старший после паузы веско сказал: *«Что же, по крайней мере, это поступок».* Сюда же относится постоянное употребление именно этого слова в этических оценочных контекстах: если «*доброе дело*» или «*злое / дурное дело*» — давно уже архаизирующая стилизация, то нормальный «средний стиль» для выражения соответствующих понятий — «*хороший поступок*» и «*плохой поступок*». Как кажется, именно эпоха М.М.Б. в наибольшей степени усилила значительность этого слова (по некоторому непроверенному впечатлению, кажется, убывающую в устной и письменной речи наших дней). Вот яркий литературный пример. Поздний Мандельштам в контексте противопоставления личного этического выбора обезволивающему давлению тиранической власти написал: *«Чтоб звучали шаги как поступки»* (стихотворение 1937 г. *«Где лягушки фонтанов, расквакавшись...»*, о Риме под Муссолини, — разумеется, строка, работающая с архитектурным образом римских лестниц, предпо-

лагает и этимологическое значение «поступка» как «шага», и звуковой образ чего-то вроде бетховенского стука судьбы); существительное **«поступок»**, вынесенное в рифму, доминирует фонически и семантически над целым разделом стихотворения, как его кульминация.

Суммируя сказанное, отметим: выхваченное из живого языка привычной к этическим рефлексиям русской интеллигенции слово **«поступок»** выражает предельную противоположность понятию безличного, «ничьего», не сопряженного с выбором, то есть тому началу, которое выражено в хайдеггеровском философском языке словечком **«man»**. Поступок есть всегда чей-то поступок, есть выбор, инициатива и ответственность, он имплицирует категорию персоналистически характеризуемого действующего лица.

2. *Событийность бытия* — термин, чрезвычайно важный для рефлексии М.М.Б., — разумеется, соотносим, как отмечает В. Ляпунов, с немецким Seinsgeschehen, а также с приводимым им же интересным замечанием неокантианца Вильгельма Виндельбанда (1848-1915), согласно которому антитеза **«вещь»–«событие»** содержательнее, нежели старая антитеза **«бытие»–«становление»**; в дополнение можно заметить, что чисто лексически и стилистически русское слово «событие» (в резком отличии от «гелертерских» терминов типа «становление») принадлежит к тому же ряду, что «поступок»; стоит поразмыслить также о мотивах, побуждавших М.М.Б. к осторожности по отношению к синониму словосочетания «событийность бытия» — а именно, к слову «жизнь», столь важному для заявлявшей о себе как раз тогда *«философии жизни»* (*«Lebensphilosophie»*, см. ниже прим. 24). Естественно, философ вовсе не отказывался от слова «жизнь», встречающегося, например, чуть ниже (*«мир культуры и мир жизни»*, даже *«переживаемая жизнь»* по типу немецкого *das gelebte Leben*); однако у него были основания в контекстах наиболее важных заменять его иными словами и словосочетаниями, ибо оно, будучи за пределами философского употребления чересчур тривиальным, расхожим и отчасти стершимся, в языке философии обременено не нужными для бахтинского контекста и притом ведущими в разные стороны коннотациями (от *«прекрасное есть жизнь»* по Чернышевскому до иррационализма, витализма и т. п.), не говоря уже об оценочном, в потенции даже имморалистическом привкусе (*жизнь* как бы всегда права и постольку ни перед кем не отвечает, между тем как *событийность бытия*, по М.М.Б., *ответственна*, и это самое главное, что о ней можно сказать).

3. Диалогический по своей сути момент *действительного эстетического интуирования*, по мысли М.М.Б. делающий читателя, зрителя или слушателя не только сотворцом произведения, но как бы его первотворцом в мире *действительно становящегося*

бытия, был предметом сосредоточенной рефлексии в теории русского символизма, особенно у Вяч. Иванова. (О том, что значил Вяч. Иванов как мыслитель для М.М.Б., можно прочесть хотя бы в беседе философа с В.Д.Дувакиным — *Беседы*. С. 145-146 и 156; ср. также лекцию М.М.Б. о Вяч. Иванове в записи Р.М.Миркиной, где говорится о его *«колоссальном значении»*.) В данном контексте особенно важен доклад Вяч. Иванова «Мысли о символизме» (1912, вошел в сборник «Борозды и межи»), прямо отождествляющий особое качество искусства как *«символического»* с мощным потенцированием его коммуникативной функции, его способности диалогически *«сочетать сознания»*. *«Символизм означает отношение, и само по себе произведение символическое, как отделенный от субъекта объект, существовать не может»* (*Иванов Вяч.* Собрание сочинений. II, 609).

Имеется «девтеробахтинский» текст, опубликованный под именем В.Н.Волошинова и относящийся именно к проблеме *действительного эстетического интуирования* как феномена диалогического: *«Нет ничего пагубнее для эстетики, как игнорирование самостоятельной роли слушателя.* [...] *У него свое,* ***незаместимое место*** *в событии художественного творчества; он должен занимать особую, и притом* ***двустороннюю позицию*** *в нем: по отношению к автору и по отношению к герою, — и эта позиция определяет стиль высказывания»* (*Волошинов В. Н.* Слово в жизни и слово в поэзии. //«Звезда». 1926. № 6. С. 263).

4. *Объективация*, без которой не может осуществиться идентичность *образов эстетической интуиции*, но которая неизбежно изымает эти образы из *действительного единственного становления*, драматически тематизируется у некоторых лириков русского символизма и постсимволизма, например, в блоковском стихотворении 1913 г. «Художник» (в рукописях вариант заголовка «Творчество») *«...И с холодным вниманием // Жду, чтоб понять, закрепить и убить* [...] *И, наконец, у предела зачатия // Новой души, неизведанных сил, — // Душу сражает как громом проклятие: // Творческий разум осилил — убил. // И замыкаю я в клетку холодную // Лёгкую, добрую птицу свободную, // Птицу, летевшую душу спасти, // Птицу, летевшую смерть унести»*; и у Ахматовой строки *«Одной надеждой меньше стало, // Одною песнью больше будет»* (из стихотворения 1915 г. «Я улыбаться перестала...») значат как будто больше, чем предполагается их простейшим смыслом в контексте т.н. любовной лирики. Подобный аффективный «протест» против результата объективации, порождающего внежизненное эстетическое пространство, пространство культуры как таковой, можно найти также у М.О.Гершензона в его споре 1920 г. с Вяч. Ивановым (*Вяч. Иванов* и *Михаил Гершензон*. Переписка из двух углов. // III. С. 398): *«...Так стоя в музее перед знаменитой*

картиной, я мыслю о ней. Художник писал ее для себя, и в творчестве она была неотделима от него, — он в ней и она в нем; и вот, она вознесена на всемирный престол, как объективная ценность [...] *Задача состоит в том, чтобы личное стало опять совершенно личным»*. Интересно, что в немецкой культуре той же первой половины XX века мы находим совершенно иную эмоциональную акцентировку вопроса в эстетизме Готфрида Бенна. Стихотворение Бенна, начинающееся характерным восклицанием: *«Leben — niederer Wahn! // Traum für Knaben und Knechte...»* (*«Жизнь — более низкий род безумия, грёза для мальчиков и холопов...»*), — завершается итоговыми словами, славящими именно объективацию произведения: *«Form nur ist Glaube und Tat. // Die einst von Händen berührten, // Doch dann den Händen entführten // Statuen bergen die Saat»* (*«Только форма есть вера и деяние. // Некогда подвластные рукам* [*ваятеля*], *// Но затем* [*навсегда*] *уведенные от этих рук, // Статуи таят в себе посев»*). То обстоятельство, что процитированные выше протагонисты русской культуры и Готфрид Бенн никак не могли знать друг о друге, делает их полемику фактом тем более знаменательным. Бенн употребляет слово «Tat», по словарному значению максимально близкое бахтинскому «поступку», — но для него как раз объективированная, навсегда «уведенная» из *событийности бытия* форма, и **только она одна**, достойна имени «Tat», между тем как *событийность бытия* с ницшеанской жестикуляцией отвергнута как *niederer Wahn*. Контраст поражает. Искушение без оговорок истолковать его как контраст между русским и немецким национальным — по-старомодному, «духом», по-новомодному, «менталитетом», — должно вызывать благоразумную настороженность: Готфрид Бенн — не вся немецкая культура, да и Блок, Гершензон (и М.М.Б.) — не вся русская культура. И всё же корни разноречия восходят очень глубоко. Стихи Бенна прямо говорят именно о «статуях» как результате объективации *эстетической деятельности*, но они заставляют вспомнить другие стихи, на сей раз из глубин веймарской классики, М.М.Б., без сомнения, известные, ибо принадлежащие Шиллеру (скорее всего, М.М.Б. просто знал их наизусть). Там не говорится прямо ни о какой объективации, но всё зиждется на противопоставлении «темных судеб», властных над «телом», т. е. именно *открытой событийности бытия*, — и славимого за свою отрешенно-вневременную неподвластность событию «образа» (Gestalt, почти синоним бенновской Form): *«Nur der Körper eignet jenen Mächten, // Die das dunkle Schicksal flechten; // Aber frei von jener Zeitgewalt, //* [...] *Wandelt oben in des Lichtes Fluren // Göttlich unter Göttern die Gestalt»* (*«Лишь тело подвластно тем силам, // Которые ткут темную судьбу; // Но, свободный от насилия времени,* [...] *как божество среди богов, блуждает на горних пажитях света — образ»*). Томас Манн, «представительствовавший» в Германии первой по-

ловины XX в. и за веймарскую классику, и за ницшевское наследие, знал, что делал, когда начал одну из своих шиллеровских речей именно этой цитатой (кстати, Бенн, резко разведенный с Т. Манном стезями политики, да и не ее одной, издали чтил его и откликнулся на его смерть очень прочувствованно). А если вернуться к Шиллеру, его «Боги Греции» кончаются знаменательной антитезой **«жизни»**, т. е., по М.М.Б., *событийности*, и **«песни»**, т. е. объективированного продукта эстетической деятельности: *«Was unsterblich im Gesang soll leben, // Muß im Leben untergehen»* (*«Чему суждено бессмертно жить в песни, должно погибнуть в жизни»*). О том, что антитезу между бахтинским, или «русским», и, условно говоря, «немецким» подходом никоим образом нельзя представлять себе примитивно-однозначной, лишний раз напоминает сочувствие, с которым М.М.Б. процитировал (в контексте спора с тривиальным оптимизмом советского типа и отстаивания важности того, что на языке православной традиции называется *«памятью смертной»*) именно эти строки Шиллера (*Беседы.* С. 167; цитата приведена в переводе Фета).

5. *Изображение-описание* удачно сопоставлено В. Ляпуновым с немецким *Darstellung* в терминологическом употреблении у влиятельного в свое время неокантианца, главы Баденской школы Генриха Риккерта (1863-1936). Благодаря журналу «Логос» воздействие идей Риккерта было ощутимо и в предреволюционной России. В центре философии Риккерта стоит проблема *«ценностей»*.

6. Бахтинское словечко для принадлежности к сфере **опыта** — *переживаемость* — соответствует, как отмечает В. Ляпунов, немецкому лексическому ряду *Erlebnis* — *Erleben.* О роли понятия *Erlebnis* у Гуссерля см. ниже прим. 10.

7. *Ответственность* — еще один ключевой термин мышления М.М.Б. Его смысл и его привычное употребление неразрывно соотносят его с термином «поступок»: ответственность несут за поступок, поступок есть то, за что поступающий несет ответственность. Лексико-стилистическая окраска слова — такая же, как у слова «поступок»: оба принадлежат скорее области интеллигентской разговорной речи, чем сфере конвенциональной академической терминологии. При этом для М.М.Б. важны таящиеся в «ответственности» диалогические коннотации «ответа». Ср. в одной из записей 1970-1971 годов: *«Смыслами я называю* ***ответы*** *на вопросы. То, что ни на какой вопрос не отвечает, лишено для нас смысла».* Ответственность есть ответ кому-то, перед кем-то — перед Богом или перед человеком, — а не в безличном пространстве «этических ценностей».

8. Императив *преодоления дурной неслиянности культуры и жизни*, с такой интеллектуальной страстью выдвигаемый М.М.Б., очень характерен для русской философской традиции в целом, еще устами славянофилов требовавшей *цельного знания*, затем устами Владимира Соловьева критиковавшей *отвлеченные начала* (и, между прочим, соглашавшейся в принципе с формулой Чернышевского «*прекрасное есть жизнь*», хотя и переосмысляя ее). Русский символизм, особенно в том его направлении («реалистический символизм»), которое связано с именем Вяч. Иванова, по-своему чрезвычайно эмфатически провозглашал единство культуры и жизни. Отметим, что артикулированный немецкой мыслью на рубеже XIX и XX вв. идеал **«культуры»** как системы **«ценностей»** (два ключевых слова!) встретил со стороны русских мыслителей вышеназванного направления характерное неприятие. Тот же Вяч. Иванов говорит, например, в публичной лекции 1907 г. «О веселом ремесле и умном веселии»: *«Уже и само имя «культура» — достаточно сухо и школьно и по-немецки практично и безвкусно»* (III, 69). Еще резче Бердяев, для которого и Вяч. Иванов — чересчур культура в немецком смысле (*«Не столько "натура", сколько "культура"»*, как сказано в VI главе «Самопознания»); по ходу полемики с неокантианским, прежде всего риккертианским «критицизмом» в главе IV «Смысла творчества» он делает многочисленные замечания такого, например, рода: *«Перед этой философией стоит дилемма: быть или творить.* [...] *Когда человек остается в своем бытии, он не творит. Когда человек творит, он объективирует ценности, создает несоизмеримое с собственным бытием* [...] *Культура, дисциплинированная критической философией, оказывается последовательным умерщвлением жизни, угашением бытия»* (*Бердяев Н.* Собрание сочинений. Т. 2. Париж, 1985. С. 149).

9. *Поступление* — как философский термин неологизм М.М.Б., расходящийся с узусом бытовой речи и лексиконов; он обусловлен и оправдан необходимостью, сохраняя смысловой объем, заключенный в слове «поступок», преодолеть присущее ему значение единократного акта, построить параллельное ему понятие под знаком **длительности**. Жизнь человека, *открытая событийность бытия* в ее человеческом аспекте ответственности есть, действительно, *сплошное поступление*.

10. *Утверждение-отрицание Риккерта* — как отмечает В. Ляпунов, речь идет о концепции Генриха Риккерта, развитой в его труде «Предмет познания» («Das Gegenstand der Erkenntnis», 1892), согласно которой познание по своему существу направлено не на трансцендентную **сущность**, а на трансцендентное **долженствование**, представляя собой не что иное, как истинное суждение о **ценности**, т. е. «*утверждение*» («*Bejahung*») истинных ценностей и

«отрицание» (*«Verneinung»*) ложных ценностей, причем первое диалектически имплицирует второе и неотделимо от него. Чуть ниже М.М.Б. оспаривает риккертианский тезис, согласно которому *«самой истинности присущ момент долженствования»*.

11. Имя виднейшего немецкого философа феноменологического направления Эдмунда *Гуссерля* (1859-1938) возникает здесь в связи с парафразой — вполне точной по существу — одного из тезисов последнего, согласно которому обязательство стремиться к истине не может быть выведено из гносеологии (несколькими строками ниже М.М.Б. будет показывать, что обязательство быть этичным не может быть выведено из этики). Но и весь ход мысли М.М.Б. в целом имеет немало близкого к подходу Гуссерля. Феноменология Гуссерля ориентирована на нерасторжимое единство *«переживания»* (*«Erlebnis»*) и содержащегося в его *«интенции»* объекта. Ключевые термины М.М.Б. — *«событийность»*, *«поступок»/«поступление»* и т. п. — сходны в этом отношении с гуссерлевским «переживанием», имеющим, как энергично подчеркивал Гуссерль (который специально полемизировал с «психологизмом»), отнюдь не психологический смысл. Отличаются они тем, что вносят острую акцентировку проблемы ответственности, которой в таком виде у Гуссерля нет.

12. Эта фраза содержит, собственно, два тезиса: во-первых, отрицание автономизма этики, ее выделения в сугубо «специальное» занятие человеческого ума (см. ниже прим. 14); во-вторых, отрицание всякого **нормативизма** в этике. Единомышленник М.М.Б. из среды богословской сказал бы — отрицание «законничества», исходя из антитезы между ветхозаветной этикой «закона», т. е. запрещающих заповедей, и новозаветной этикой свободы и «благодати». Обсуждение второго тезиса было бы очень важным и ответственным делом, но оно выходит за пределы компетенции комментариев как таковых. В плане историко-философском и, шире, историко-культурном нетрудно найти многочисленные параллели позиции М.М.Б. не только у мыслителей «серебряного века», например, у тех же Вяч. Иванова и Бердяева, но, по сути дела, уже у Достоевского, резко нападавшего, например, на католическую и не только католическую казуистику (для нормативной этики необходимую), вообще на юридический подход к нравственности. Важно отметить, что бахтинское отвержение нормативной этики, как разъясняется ниже, не имплицирует отрицания нормы, даваемой в юридическом **законе** и прежде всего в религиозной **заповеди**. Но для М.М.Б. важно, что как первый, так и вторая невыводимы из теоретической этики как таковой (ср. ниже прим. 14).

13. Слово *«установка»* у М.М.Б., как и вообще в русском терминологическом (философском или психологическом) употреблении, в отличие от советизированного бытового жаргона (*«установочная речь начальника»*), соответствует немецкому *Einstellung*.

14. Именно потому, что мысль М.М.Б. кружит около проблемы, по существу своему нравственной, для мыслителя так важно рассчитаться с характерной для интеллигентского сознания иллюзией абсолютной и довлеющей себе этики. Иллюзия эта оказывается неиссякающим источником нравственного нигилизма. Опыт удостоверяет, что область «этики как таковой», «чистой» этики, как ее в конце концов поняло сознание нового времени, — это лишь некая формальная установка, а именно, установка «долга». В чем «материальное» наполнение такой установки, что именно и перед кем «должен» субъект долженствования, «адогматическая», «беспредпосылочная» этика не скажет. Не даст она ответа и на вопрос более общий: на чем покоится само долженствование. Этика не только не может из себя самой обосновать факта долженствования, она сама этим фактом обоснована, всецело зависима от него. Абсолютизация этики есть не что иное, как попытка отказаться от традиционной богословской концепции естественного закона как Божьей скрижали в сердцах людей, сохраняя, однако, вторичные дериваты этой концепции, даже усиливая их и распространяя за счет освободившегося от нее места; но цветы, отрезанные от корней, живут не очень долго. Вне метафизики естественного закона, с одной стороны, и внутрижизненной «ангажированности», с другой стороны, принцип абстрактного долженствования продемонстрировал пугающую превратность: не оказалось никакого препятствия **в уме** для того, чтобы помыслить **долженствование отсутствия всякого долженствования**, как это делом доказал Ницше. Отвлеченное морализирование, силящееся обосновать из самого себя лишенный онтологической опоры призрак естественного закона, проявило бессилие перед вопросами Ницше и других адвокатов «подпольного человека» Достоевского: «ты должен, потому что должен, потому что должен» — за пределы логического круга абсолютизированной этике не выйти, и «подпольные человеки» живо это чувствуют. Любая реальная мотивация будет трансцензусом этики. Этот интеллектуальный опыт дополняется жизненным: со времен евангельской критики «фарисейства» хорошо известен парадокс, в силу которого человек, выбравший быть специально и прежде всего иного человеком этическим, — это не особенно хороший, не особенно добрый и привлекательный человек, на каждом шагу отвлекаемый эгоцентрическим самодовольством или столь же эгоцентрическим самоукорением от подлинно нравственного забвения о себе. Этика, редуцированная к самой себе, оставленная на самое себя, есть

опустошенная этика, ибо этическое начало — не исток ценностей, а модус ответственного отношения к ценностям.

15. *Коперниканское деяние Канта* — сравнение переноса центра проблемы сознания в философии Канта с таким же переносом центра солнечной системы в космологии Коперника восходит к самому Канту (см. второе предисловие к «Критике чистого разума»).

16. Слово *«исторически»* употреблено здесь в не совсем обычном для русского языка смысле — как философский термин, близкий к термину «событийность» и заставляющий вспомнить очень важный для немецкой мысли XX века термин «*geschichtlich*», который оказался в условиях немецкой лексики семантически разведенным с термином «*historisch*», а в узусе Хайдеггера и его продолжателей даже противопоставленным ему почти на правах антонима. Кстати, смысловые обертоны слова «*geschichtlich*» определяются через соотнесение с этимологически родственным «*Geschehen*», уже буквально соответствующим бахтинскому «*событию*». У немецких современников М.М.Б. «*Geschichte*» означает конкретно-экзистенциальный, необратимый и неповторимый поток событийности в отличие от схематизированной в акте познания «*Historie*».

17. *Первая философия* (греч. ἡ πρώτη φιλοσόφια) — термин Аристотеля, означающий фундаментальную онтологию, закладывающую основы для всякого дальнейшего философствования. «Первой философии надлежит исследовать сущее как сущее — что оно такое и каково всё присущее ему как сущему» (Метафизика, кн. VI, гл. 1. 1003а21 / Пер. А. В. Кубицкого. — Аристотель. Сочинения. М., 1978. Т. I. С. 182).

18. *Гносеология* выдвигалась на привилегированное место верховной формы знания, имеющей полномочия судить всякое конкретное знание, **неокантианством**. Так возникал таящий в себе внутреннюю иронию парадокс, о котором и говорит здесь М.М.Б.: *коперниканское деяние* (см. выше прим. 14) кантовского критицизма, свергшее с престола т. н. метафизику, т. е. именно аристотелевскую *первую философию*, привело в неокантианстве к возведению на этот же престол «критической» гносеологии, при сохранении, по мысли М.М.Б., коренной неправды, т. е. узурпаторского посягательства философского сознания на права, законно принадлежащие только *конкретно-единственному бытию*. — Смысл гадательно расшифрованного слова *межеверий* предоставляем догадкам читателя.

19. *Участное мышление* — специфический бахтинский термин, образованный как антоним привычного прилагательного «безучастный» и вбирающий в себя исключительно богатую семантику

русского слова «участие». В. Ляпунов приводит ряд западных аналогий, самая интересная из которых, пожалуй, — термин «интерес» у Серена Киркегора, а самая близкая — немецкое *«seinsverbundene Denken»* (*«мышление, связанное с бытием»*) в противоположность *«Bewusstsein überhaupt»* (*«сознанию вообще»*); он приводит специально посвященную последнему термину работу: S. Marck, Zum Problem des «seinsverbundenen Denkens», «Archiv für systematische Philosophie und Soziologie», XXXIII, 1929, S. 238-252. И все же в бахтинском словечке остается нечто специфически русское, не переводимое до конца ни на какой язык. Позволительно сказать, что *«участное мышление»* — ключевая тема русской философии вообще, а именно в той мере, в которой последняя вела свою борьбу против того, что Владимир Соловьев назвал *отвлеченными началами.*

20. Выдвижение термина *«действительность»* (нем. *Wirklichkeit*) на место, со времен античной философии и средневековой схоластики традиционно занятое понятием и термином *«бытие»* (лат. *esse*, нем. *Sein*), М.М.Б. характеризует как *улегчение* терминологии и оттеснение *участного* мышления. Он имеет в виду, что понятие «действительности» редуцирует понятие «бытия» к атрибуту фактичности, объективности как локализации вне сознания субъекта, между тем как *участное* мышление средних веков исходило из понимания самого по себе бытия (в противоположность небытию) как **блага** или **совершенства**, согласно формуле: *«Ens et bonum convertuntur»* (*«сущее и благо суть понятия взаимозаменимые»*). Без этой аксиомы средневековых мыслителей, восходящей к античным источникам, но заново эмфатически переформулированной, непонятна логика т. н. онтологического доказательства (см. следующее прим.).

21. *Онтологическое доказательство* — аргументация, выводящая необходимость бытия Бога из самого понятия Бога. В исходной форме оно было предложено средневековым теологом Ансельмом Кентерберийским (1033-1109): если понятие Бога есть понятие Существа, более Которого ничего нельзя помыслить, то если мы отрицаем Его бытие и низводим понятие до принадлежности нашего сознания, возникает логическое противоречие, ибо сразу же возможно помыслить нечто **большее** — а именно, то же самое понятие, но дополненное совершенством бытия. Опровержение онтологического доказательства содержится в «Критике чистого разума» (кн. 2, гл. 3, разд. 4). С точки зрения, внешней по отношению к бахтинскому контексту, М.М.Б. цитирует не вполне точно: для Канта важно, что десять «действительных» талеров не больше, чем десять талеров в моем уме, что их действительность ничего не прибавляет к их нумерической сумме (поскольку Ансельм Кентерберийский исходил из противоположного — дейст-

вительное «больше», maius, находящегося только в мысли, а потому понятие наибольшего включает свою локализацию в объективном бытии как одно из своих «совершенств»).

22. М.М.Б. хочет сказать — с полным основанием, — что учение Платона, противопоставляющее незыблемость «истинно-сущего» (τὸ ὄντως ὄν) и зыбкость мнимо-сущего, меона (τὸ μὴ ὄν), имеет целью вовсе не простую констатацию различия онтологических уровней, но *«участную»* жизненную ориентацию человека по отношению к этим уровням: от человека ожидается активный выбор, т. е., по-бахтински, «поступок», — он должен бежать от мнимости и устремляться к истине.

23. Здесь уместно вспомнить прежде всего уже упомянутую выше борьбу Гуссерля против *психологизма*, выявлявшегося им, например, у ранних позитивистов, а также отмечаемую В. Ляпуновым критику психологизма — как попытки выдать часть за целое — у *Риккерта*.

24. *Философия жизни* (нем. *Lebensphilosophie*) — интуитивистско-иррационалистическое направление в немецкой и, шире, европейской философии на рубеже XIX и XX вв., рассматривавшее стихию жизни как абсолютную реальность (*Wirklichkeit*), недоступную для интеллектуально-аналитического познания и постижимую лишь в непосредственном «переживании» (*Erlebnis*). Это направление было частью позднеромантической культуры эстетизма и символизма, естественно тяготея к сфере литературы и искусства, подчас прямо перетекая в настроенческую художественную прозу; именно начало эстетизма в нем подчеркивает М.М.Б. У его истоков стояла фигура Фридриха Ницше. Его виднейшими представителями в Германии были Р. Ойкен, Г. Зиммель, Э. Трёльч и прежде всего В. Дильтей. Истолкование истории в перспективе «философии жизни» предложил стоявший особняком Освальд Шпенглер. Крайним выражением тенденций «философии жизни» явились труды теоретика характерологии и графологии Л. Клагеса, утверждающие примат *«души»* над *«умом»/«духом»* (*«Geist»*), мифа над анализом, а данной в опыте *«действительности»* над умопостигаемым *«бытием»*. В биологической науке порождением «философии жизни» был витализм. На русской почве аналогичные тенденции можно найти в философском творчестве о. Павла Флоренского (которое, однако, к ним не сводимо), а за пределами академического философствования — у Василия Розанова.

25. Анри *Бергсон* (1859-1941) — протагонист французского варианта «философии жизни». Его работы — первостепенная философская сенсация и, в самом почтенном смысле этого слова, философская авантюра начала XX в., притягательность которой объ-

ясняется тем, что в ней искали новый тип философствования, радикально противостоящий материализму и позитивизму XIX в., и несравнимо шире, чем это делал кто бы то ни было со времен немецкого романтизма и его философских представителей вроде Шеллинга, интегрирующий моменты непосредственного внутреннего опыта человеческой души. Характерно влияние Бергсона на литературу его времени — прежде всего на Шарля Пеги, но также на весьма отличных по настроению и от Пеги, и друг от друга Валери и Пруста. Очень притягательной была его философия для тех среди французских теологов, кто искал нового, свободного от схоластических правил игры выражения христианских идей; однако официальные католические инстанции с недоверием относились к бергсоновскому иррационализму.

26. *Лосский Н. О.* Интуитивная философия Бергсона. М., 1914; 3-е изд. Пг., 1922.

27. *Вживание* — В. Ляпунов дает как немецкое терминологическое соответствие этому бахтинскому термину вполне буквально отвечающее ему *Sich-Einleben*; однако представляется возможным вспомнить более фиксированный немецкий термин *Einfühlung* (буквально «*вчувствование*»), встречавшийся уже у Гердера и романтиков, но особенно характерный для эстетики «философии жизни». Сам М.М.Б. ниже дает в скобках после слова «*вживание*» именно *Einfühlung*.

28. Имеются в виду соображения о восприятии музыки, входящие в третью книгу главного труда Шопенгауэра «Мир как воля и представление», а также в дополнительную по отношению к книге главу XXXIX «К метафизике музыки».

29. *Мир, откуда ушел Христос, уже никогда не будет тем миром, где его никогда не было.* — Ср., например, Евангелие от Иоанна 16, 7: «*Лучше для вас, чтобы Я пошел; ибо если Я не пойду, Утешитель не придет к вам; а если пойду, то пошлю Его к вам*». Этот абзац — наиболее прямое высказывание на христианские темы, которое можно встретить в данном бахтинском фрагменте. Он заставляет вспомнить замечания о конце «Братьев Карамазовых» в лекциях М.М.Б. по истории русской литературы: «*На могиле Илюши создается маленькая детская церковь.* [...] *Только та гармония имеет живую душу, которая создается на живом страдании. Вокруг страдания и смерти замученного мальчика образуется союз*».

30. *Эстетическое бытие* как исполнение театральной *роли* и подмена «я» *двойником-самозванцем* — важнейшая тема европейской культуры на грани веков и специально русского «серебряного века». Можно упомянуть написанное в 1914 г. и тогда же опубликованное в «Северных Записках» стихотворение Вяч. Иванова «Демоны маскарада» («...*Очарований и обмана // Зыбучая фата-*

моргана, // И блеск, средь общей слепоты, // Твоей кочующей мечты, — // Твой хаос пестрый и безликий, // Где, сердцем сердце подменя, // Все жаждут одного огня, // Как мотыльки, — дневной уликой // Страшась забытый лик вернуть // И ложь мгновенья обмануть...»).

31. Эта критическая характеристика неокантианства является исключительно меткой. Достаточно вспомнить направление, которое всё отчетливее приобретала работа Эрнста Кассирера — философия «символических форм», т. е. описательный анализ специальных видов человеческой культурной деятельности от мифа и религии до искусства и науки, стоящий на границе религиоведения, этнографии, психологии и т. п. дисциплин.

32. Сопоставление как *«несообразностей»*, так и притягательности *исторического материализма*, с одной стороны, и *теософии и антропософии*, доктрин Елены Блаватской, Рудольфа Штейнера и прочих «эзотерических» наставников, — с другой, столь же неожиданно, сколь глубоко. Достаточно вспомнить хотя бы случай Андрея Белого, для которого столь непреодолимо соблазнительны были попытки преодолеть свою отчужденность от жизни, то участвуя в строительстве мистического храма штейнерианцев в Дорнахе («Гетеанума»), то славя большевистскую революцию как осуществление мессианства России; и случай этот — особенно известный, но далеко не единственный. (На бытописательском уровне Андрей Белый объективировал собственную проблему, поместив в умственный кругозор всё путающей Софьи Петровны Лихутиной по соседству «Капитал» Маркса и труд «Человек и его тело» теософки Анни Безант, см.: *Белый Андрей.* Петербург. Серия «Литературные памятники». Л., 1981. С. 63). Чрезвычайно нетривиальная в то время, когда М.М.Б. писал свой труд, констатация параллелизма интеллектуального аффекта у Маркса и мистиков вроде Штейнера стала в наши дни весьма обычной темой анализа (один из самых последних примеров: M. Brumlik. Die Gnostiker. Der Traum von der Selbsterlösung des Menschen, Frankfurt a. M., 1995). И в историческом материализме, и в теософских и антропософских «тайнах» приманкой даже для искушенных умов, добровольно закрывавших глаза на *несообразности*, была перспектива выхода из замкнутого круга разошедшейся с жизнью культуры в фантомную *участность* утопизма (строительство *Гетеанума*, «*строительство социализма*»); кстати говоря, тот же Штейнер не отказывался и от деятельности в сфере социальной утопии в собственном смысле, как показывает его труд «Zur Dreigliederung des sozialen Organismus» («О тройственном членении социального организма»). Исторический материализм и оккультизм с интеллектуальными претензиями предлагали, наконец-то, давно желанную неразделимость мысли и «поступка» — ценой отказа мысли от своих обязательств как мысли. Недаром в предварительном

опыте того же Андрея Белого было пережитое и описанное им как болезненная травма отшатывание от неокантианства, от *«ценности, понятой, как никто и ничто»* (*Андрей Белый*. Петербург. Выше цит. С. 237).

33. *Durée* (фр.) — «длительность», т. е. время в его событийной непрерывности и необратимости; *élan vital* (фр.) — «жизненный порыв», т. е. иррациональная энергия витальности; то и другое — ключевые понятия философии Бергсона (см. выше прим. 24).

34. Герман *Коген* (Cohen, 1842-1918) — видный философ-неокантианец, глава Марбургской школы, автор «Этики чистой воли» («Ethik des reinen Willens», 1904), дуалистически противопоставлявший *«мир бытия»* (*Welt des Seins*), предмет естественных наук, и *«мир долженствования»* (*Welt des Sollens*), *предмет этики*. Известна роль занятий у Когена в жизни Пастернака. Дувакину в 1973 г. М.М.Б. отзывался о Когене с большим энтузиазмом: *«Это был замечательнейший философ, который на меня оказал огромное влияние, огромное»* (*Беседы*. С. 150). В этом же разговоре он говорит о своем *«пристрастии к марбургской школе»* (152). Каков бы ни был исторический и житейский контекст этого энтузиазма, порождаемого перспективой оглядки на затонувшую Атлантиду старой культуры из позднесоветского варварства, — полезно помнить это высказывание, чтобы не поддаться искушению принять остро критическую и внутренне свободную позицию М.М.Б. по отношению к неокантианству за однолинейный негативизм. Биографически связующим звеном между марбургским кругом Когена и М.М.Б. был М. И. Каган.

35. *Ex cathedra* (лат.) — *«с кафедры»*, т. е. в силу своего институционального авторитета. Выражение обычно применяется к римскому папе, который, согласно догматической формулировке I Ватиканского собора, *непогрешим* тогда и только тогда, когда говорит *«экс катедра»*, т. е. не как лицо, выражающее свое личное мнение, но во всеоружии полномочий своего сана. Метафорически перенести это выражение на научного специалиста, пока и поскольку последний говорит не от своего личного имени, но от имени представляемой им научной дисциплины, М.М.Б. было тем удобнее, что одно и то же слово «кафедра» традиционно прилагается к месту, с которого говорит священник, и к месту, с которого читает лекцию профессор, к символическому «локусу» институционального учительства того и другого.

36. Характерна евангельская мотивация нравственного поведения личной любовью к личности *Законодателя*, давшего заповедь: *«Если любите Меня, заповеди Мои соблюдите»* (Евангелие от Иоанна 14, 15). Эта мотивация с парадоксальной остротой акцентирована Достоевским: *«Лучше я останусь с ошибкой, со Христом,*

чем с вами...». На эту запись в записной книжке великого писателя М.М.Б. в своей книге о нем обращает особое внимание, так парафразируя его кредо: *«Он предпочитает остаться с ошибкой, но со Христом, то есть без истины в теоретическом смысле этого слова, без истины-формулы, истины-положения. Чрезвычайно характерно* ***вопрошание*** *идеального образа (как поступил бы Христос?), то есть внутреннедиалогическая установка по отношению к нему, не слияние с ним, а следование за ним»*.

37. *Нудительность* — бахтинский термин, в отличие от тривиального «принудительность» акцентирующий момент внутренней необходимости (ср. *Волкова Е. В.* Эстетика Бахтина. М., 1990. С. 14; а также примечание В. Ляпунова к этому месту). Бахтинская нудительность *единственна*, ибо исходит из *действительного единственного становления* (см. первый абзац фрагмента в целом).

38. *Категорический императив* — центральное понятие этики Канта: безусловное нравственное требование. Чуть ниже М.М.Б. описывает главную характеристику, присущую, по Канту, категорическому императиву: *«закон, нормирующий мой поступок, должен быть оправдан, как могущий стать нормой всеобщего поведения»*.

39. *Философия культуры* — ср. нем. *Kulturphilosophie*. Термин этот означал не философскую **дисциплину**, как можно было бы ожидать, но направление, в котором строится философия как целое, и это было исключительно симптоматично для подмены бытия — *культурой* как *системой ценностей*. С другой стороны, пример Кассирера (см. выше прим. 31) показывает, с какой логичностью это направление могло уводить от собственно философской проблематики к частной проблематике «символических форм», к культурологии именно как дисциплине общефилософского комплекса.

40. Важно, что вместо нормального философского термина «истина» М.М.Б. употребляет столь типично русский его субститут «*правда*» (однокорневой, между прочим, появлявшемуся выше слову «*оправданность*»). Ниже М.М.Б. исчерпывающе разъясняет различие между обоими терминами: *«Правда события не есть тожественно себе равная содержательная истина, а правая единственная позиция каждого участника, правда его конкретного действительного долженствования»*.

41. Риккерт рассуждает следующим образом. Реальный предмет, например, произведение искусства, может обладать ценностью; но эта принадлежащая ему или, лучше сказать, связанная с ним ценность не имеет ничего общего с фактом, что он действительно существует, с его предметной реальностью (в случае картины — с реальностью холста, мазков и т. п.). Равным образом,

ценность никак не связана с действительной оценивающей деятельностью в психологии субъекта. (См. H. Rickert. Der Gegenstand des Erkenntnis, 6. Aufl., Tübingen. 1928. S. 193-195.)

42. Имеется в виду теория генезиса (абсолютной) власти в знаменитом трактате английского мыслителя XVII в. *Т. Гоббса* «Левиафан, или Сущность, форма и сила сообщества церковного и гражданского» (1651), часть I, гл. 17-18.

43. Генрих *Гомперц* (Gomperz, 1873-1942) — немецкий философ-позитивист.

44. *Факт моего не-алиби в бытии* — одна из самых ключевых формулировок ключевой концепции М.М.Б. Этот факт не *узнается*, т. е. не принимается как информация, и даже не *познается*, т. е. не принадлежит сфере теоретических «истин» и «ценностей», но *признается* в целостном *поступке*, одновременно мыслительном и волевом, не разделимом на познавательный и эмоционально-волевой аспекты и тем паче не подлежащий редуцированию к психологии, как *правда конкретного действительного долженствования.*

45. *Неслиянно и нераздельно* — слова, которыми в догматическом определении Халкидонского (IV) Вселенского собора (451) описывается отношение божественной и человеческой природ в личности Иисуса Христа. В пору религиозно-философских дискуссий эпохи русского символизма слова эти были, что называется, на слуху, а потому переосмыслялись в самых различных контекстах (например, у Блока в предисловии к «Возмездию» — *«Я помню ночные разговоры, из которых впервые вырастало сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики»*).

46. В контексте русской культуры напрашивается сопоставление со «Смертью Ивана Ильича» Льва Толстого, где безразличное к человеку, не-*участное* мышление предстает в виде школьного силлогизма: *«Все люди смертны, Кай — человек, следовательно, Кай смертен»*.

47. М.М.Б. имеет в виду чрезвычайно характерные для Ницше антиплатонические и антихристианские мотивы экстатического превознесения «жизни» именно как эмоционально переживаемой видимости и мнимости в противоположность отменяемому «истинному миру» незримого и незыблемого духовного бытия. Именно иллюзия «жизни», осознанная и до конца принятая в качестве иллюзии, есть у Ницше последнее слово. Понятие «вечного возвращения» противопоставлено и покою мира идей в платонизме, и христианской эсхатологии, и новоевропейской теории прогресса. «Жизнь» абсолютизируется как принципиальное отсутствие смысла, само по себе провоцирующее оргиастический

экстаз: отсюда возникающий уже в раннем творчестве Ницше и развиваемый позднее образ древнегреческого бога оргий — Диониса. В России «дионисийская» сторона учения Ницше популяризовалась Вяч. Ивановым, заметно, впрочем, ослаблявшим нигилистический пафос и агрессивный натиск Ницше. Под влиянием культуры русского символизма, в особенности на ее границах и в пору ее распада примерно после 1910 г., «дионисийство» подвергалось широкой вульгаризации в быту артистической богемы.

48. *Левая рука может не знать, что делает правая* — ср. Евангелие от Матфея 6, 3: *«У тебя же, когда творишь милостыню, пусть левая рука твоя не знает, что делает правая»*.

49. *«...Подобие всего, что может быть правильно создано»*. — *«Подобие»* (нем. *Gleichnis* в некоторых контекстах может значить «притча») — очень важное слово в словаре Гете. Как известно, оно встречается и в заключительных строках «Фауста»: *«Alles Vergängliche // Ist nur ein Gleichnis...»* (*«Всё преходящее // Есть только подобье»*). Понятие *«Gleichnis»* по Гете немало обсуждалось в теории русского символизма, и мы встречаем аллюзии на него в русской литературе (например, в пастернаковском стихотворении 1915 г. «Марбург», где перечисление *«малостей»* ландшафта завершается словами *«...И всё это были подобья»*).

50. *Представительство* (нем. *Repräsentantetum*) — имеется в виду концепция человеческого поведения как представительствования, довольно широко акцентировавшаяся в немецкой культуре начала века, но русскому образованному читателю лучше всего известная по ее более поздней разработке у Томаса Манна. Критика этой концепции у М.М.Б., лежащая на той же линии, что критика *теоретизма*, эстетизма, концепций *ценности*, *объективации*, самодовлеющей *культуры*, — важный момент диспутального диалога, который русская культура ведет с немецкой.

51. *Это и есть состояние цивилизации*. — М.М.Б. употребляет термин *«цивилизация»* в том смысле, в котором употреблял его Шпенглер (см. прим. 53): он обозначает то состояние, которое приходит после **смерти** культуры, после окончательного исчерпания всех смыслов данного исторического цикла. Но между шпенглеровской и бахтинской мыслью имеется существенное различие. Для Шпенглера переход от живой культуры к мертвой цивилизации — событие столь же фатальное и ни от кого не зависящее, как движение природных циклов, например, смена времен года. Для М.М.Б. *состояние цивилизации* в наших головах, в модных философских системах, в умственной жизни и во всем, что ею определяется, есть предмет критики, как наша вина, с которой необходимо бороться на уровне *поступка*, в том числе и умственного.

52. *Толстовство* как явление *культурного нигилизма* неоднократно обсуждалось русскими мыслителями той поры. Ср.

Вяч. Иванов. Лев Толстой и культура (статья выходила в I книге журнала «Логос» за 1911, а также в кн.: *Вяч. Иванов.* Борозды и межи. М., 1916; см. IV, 591-602).

53. Освальд *Шпенглер* (1880-1936) — немецкий мыслитель, державшийся вдали от философских кругов и никому не известный до конца I мировой войны: тем большей сенсацией стало появление в 1918-1922 гг. его первого и главного труда — «Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte» I-II («Закат Европы. Контуры морфологии всемирной истории», I-II). Концепции непрерывного прогрессирующего движения мировой культуры Шпенглер противопоставил зрелище разобщенных, не способных понять друг друга культур, проходящих в последовательности аналогичных фаз каждая свой тысячелетний жизненный цикл и неизбежно умирающих; в настоящее время, по Шпенглеру, пробил час западной («фаустовской») культуры. *История* культур представляет собой неизбежную и постольку совершенно безличную смену заранее заданных фаз; то, что представляется личной творческой инициативой (по М.М.Б. — *поступком*), на самом деле до конца детерминировано исторической комбинацией «первофеномена» данной культуры и наступившего момента ее развития. Стиль изложения нарочито импрессионистичен и субъективен (с чем, м. б., связано замечание М.М.Б. о *метафизических мемуарах*); учение, напротив, отрицает личное начало и притязает на неумолимую категоричность. Шоковое воздействие «Заката Европы» было особенно острым именно потому, что опыт только что миновавшей войны и последовавших за ней катастроф располагал к историческому фатализму. Труд Шпенглера вызвал живейшую дискуссию в России, памятником которой явился сборник: *Франк С. Л., Степун Ф. А., Бердяев Н. А., Букшпан Я. М.* Освальд Шпенглер и закат Европы. М., 1922.

54. Ср. библейские слова: *«Дней наших семьдесят лет»* (Псал. 89, 10).

55. *«Разлука»* — под этим заглавием, отсутствующим в пушкинской рукописи, стихотворение *«Для берегов отчизны дальной...»*, написанное 27 ноября 1830 г. в Болдине, печаталось в изданиях XIX в. Стихотворение возникло в связи с известием о смерти Амалии Ризнич, итальянки по материнской линии, в которую Пушкин был влюблен в Одессе; в мае 1824 она уехала из Одессы в Италию, где через год умерла от чахотки.

56. Констатация *напряженного взаимопроникновения* различных *ценностных контекстов* как основы *архитектоники* пушкинского стихотворения — ядро диалогического подхода М.М.Б., развернутого позднее в его книге «Проблемы творчества Достоевского».

Постраничные примечания (2).

(Л. А. Гоготишвили)

1*. В качестве объекта критики *дискурсивного теоретического мышления* подразумевается, вероятно, марбургское неокантианство; во всяком случае эпитет *дискурсивное* хорошо ложится на его бахтинское толкование (со ссылкой на Г. Когена) в *Лекции М.М.Б.* 1924 г., где оно определяется как школа, в которой из кантианского противопоставления созерцания, понятия и суждения «оставлено только» суждение, которому *«место только среди других суждений»*, т. е., можно понимать, «только» в составе и системе «дискурсивного» мышления. В 1910-е гг. в стане русских сторонников марбургского неокантианства в этом течении акцентированно подчеркивались именно те концептуальные мотивы, которые подвергаются здесь бахтинской критике. Так, в статье 1910 г. Б. В. Яковенко «О теоретической философии Германа Когена» система последнего оценивалась как *«несомненно, философское событие первостепенной важности»* (*Яковенко Б. В.* Мощь философии. СПб., 2000. С. 425). При этом в качестве конститутивных моментов когеновской философии подчеркивалось: понимание мышления как порождающего, непрерывного, представляющего из себя чистое движение и чистую деятельность саморазвивающейся системы научного духа; ориентация на науку (в комментируемом месте М.М.Б. говорит о дискурсивном теоретическом мышлении как одновременно *естественнонаучном и философском*); принадлежность к центральным установкам Когена критикуемого здесь М.М.Б. метода *объективации*, определяемого как высшая — третья — стадия познания и мышления (которая следует за первой — *феноменологической* — стадией, где трансцендентальное мышление имеет дело только с познавательными *переживаниями*, напр., ощущениями, в которых предмет дан настолько смутно и неопределенно, что точнее о нем будет сказать, что он *не дан, а задан* — с тем, чтобы затем мыслиться, определяться, уясняться, устанавливаться и вопредмечиваться; и за второй стадией, на которой полученная первичным феноменологическим путем неясная смутная данность приводится силами теоретического мышления к статусу трансцендентального предмета с раскрытием его формальности и независимости от конкретного эмпирического содержания переживания). На третьей стадии осуществляется *объективация* всех добытых сознанием форм и отнесение их к конкретным научным структурам (С. 429-434). Относится к числу подчеркиваемых конститутивных положений Когена и вторая оспариваемая здесь же ниже М.М.Б. идея: установка на *«принципиальный раскол между содержанием-смыслом данного акта-деятельности и историческою действительностью его бытия,*

его действительною единственною переживаемостью». Такого рода «раскол» в неокантианстве отмечался М.М.Б. и в лекции 1924 г.: если в *ФП* вводится в качестве принципиально исходного момент индивидуальной единственности и переживаемости каждого акта, то философия Когена расценивается в этой лекции как закономерно и принципиально изымающая из трансцендентального метода вместе с самим актом и все индивидуальное, понимаемое как субъективное: *«...в начале философии,* — говорит здесь М.М.Б., излагая позицию кантианства, — *даже не может возникнуть проблемы восприятия и других проблем субъективного сознания».* Так же оценивалась философия Когена и у Яковенко: «акт» исключается в ней из сферы чистого предмета, в связи с чем отпадает и *«всякая надобность в иных субъективных моментах»* (Выше цит. С. 436).

Признавая автономную правоту трансцендентализма и отдавая ему должное как достигшему определенных высот знания, М.М.Б. вместе с тем, по-видимому, оценивал когеновскую философию (во всяком случае — во время работы над *ФП*) как ориентированную на преодоление дуализма (между трансцендентальным сознанием и «вещью в себе», т. е. «гносеологического дуализма» как одной из философских модификаций раскола между культурой и жизнью) изнутри самого теоретического мышления, его имманентными силами, а значит, и как «бесплодную» в этом отношении. Эта направленность когеновской философии также специально подчеркивалась в то время. Яковенко подробно, с соответствующими ссылками разбирает в указанной выше статье когеновские тезисы об определение границ философии как границ самого бытия, о воссоединении объекта и субъекта в единстве трансцендентального познания и т. д. (449, 450), о необходимости воссоединения чистого мышления и «чистого бытия» в единой трансцендентальной научности (442; «чистое бытие» Когена можно понимать как подпадающее под бахтинскую критику «улегчения» понятия бытия в философии). В общем приближении этот аспект неокантианства толковался как поиск топоса разрешения дуализма в самом трансцендентальном сознании — как в едином и все обымающем поле: вещь в себе вводится неокантианством в трансцендентальное сознание в качестве *«принципа цели»* дискурсивного движения трансцендентального мышления (432); в этой целевой функции вещь в себе придает сознанию систематическое единство, чем и способствует *«интенсивному нарастанию реальности»* в числе *«основоположений познания»* (435) и воссоединению «чистого мышления» и «чистого бытия» в едином акте трансцендентальной научности (439). Искомое преодоление дуализма считается добываемым порождающей дискурсивной работой теоретического мышления, которая венчается категорией объективированного систематического единства культуры. На

протяжении всего сохранившегося фрагмента М.М.Б. с разных сторон оспаривает способность категорий систематического единства культуры, единства сознания, чистого (улегченного) бытия осуществить искомое воссоединение (напр., категории единства будет противопоставлена в качестве более продуктивной в этом отношении категория «единственности»: *«Единственное исторически действительное бытие больше и тяжелее единого бытия теоретической науки»*).

Хотя в *ФП* речь, по-видимому, идет в основном о раннем марбургском неокантианстве и преимущественно о когенианстве, нельзя исключать и той возможности, что М.М.Б. мог ознакомиться во время работы над *ФП* (напр., через М. И. Кагана) с трудом П. Наторпа 1920 г. «Социальный идеализм», в котором проблема преодоления дуализма (в духе тех изменений, которые неокантианство стало претерпевать с начала 1920-х гг.; оценку смысла этих изменений в русской философии, близкой к символизму, причем именно в его ивановской версии, см. в статье А. Ф. Лосева «Теория мифического мышления у Э. Кассирера» // *Кассирер Э.* Избранное. М., 1998) имеет иное решение. Над переводом этого труда Каган работал в 1921 г., считая, что *«великий марбургский философ Пауль Наторп»* заявил к тому времени наиболее сильную позицию и *«глубже всех»* поставил вопрос о *«кризисе культуры»* (*ДКХ*, 1995, № 1. С. 50). Работа Наторпа «Социальный идеализм» содержит много пересекающихся с *ФП* понятий и тем (индивидуальность, поступок, событие, ответственность, необходимость просветлить соотношение теоретического и практического разума и др.), относившихся, впрочем, к стандартному набору тогдашней этической мысли, но при всей внешней схожести между ними имеются значительные расхождения. Напр., у Наторпа — схоже с *ФП* — утверждалась ошибочность экономических и политико-правовых подходов для разрешения кризиса культуры и жизни; способным же исправить положение дела понималось *«одно только внимание к человеку»*, что в абстрактном плане соответствует бахтинскому тезису, но Наторп добавляет: *«т. е.* (внимание — *Л. Г.*) *к воспитанию»* (С. 55), которое (будучи понимаемо Наторпом в качестве акта, направленного на нравственное совершенствование «другого») резко расходится с принципом себя-исключения. И по смыслу, и по стилю *ФП* контрастно несовместима с воспитательным пафосом наторповской работы. Наторп, в частности, описывает, как надо — по-новому — устроить в обществе социальное воспитание (61), говорит «о решающем значении ребенка и народа» (66), о школе, «которая должна быть обновлена» (67), о «естественном коммунизме земли» (68), о натуральном коммунизме как об «идеальной исходной точке воспитательной общности» и «истинном социализме прогрессирования» (69) и т. д. Схожие понятия, напр., «Центральный Совет Духовной

Работы» (которому должны быть переданы все функции образования) употребляются и в предпосланном М. И. Каганом предисловии к его переводу работы Наторпа (там же. С. 52; в статье Ю. М. Каган «Люди не нашего времени» отмечено, что Каган в конце 1910-х гг. был «очень левых убеждений» // Бахтинский сборник. II. М., 1991). Принципиально расходится, соответственно, и понимание путей преодоления кризиса. Фактически Наторп выдвигает здесь *эманационный* принцип (если идеи Когена предполагали интенсивное наращивание бытия внутри самого трансцендентального сознания, то Наторп, наоборот, выдвигает в этой поздней работе принцип интенсивного наращивания чистых смыслов трансцендентального сознания в самом бытии). Центральный в этом отношении тезис Наторпа: *«... этого желает и требует всегда, и самый высокий идеализм: сиять и влиять силой идеи вплоть до самого последнего чувственного момента...»* (Выше цит. С. 60) подпадает под то, что в *ФП* критикуется как эманация безличного смысла с его имманентной логикой в бытие. М.М.Б. не только отрицал саму надобность влияния деперсонализированно понятой идеи на чувственный состав бытия, но и высказывал опасение, что благие намерения идеализма усовершенствовать мир жизни посредством самоистечения безличного смысла в бытие (своего рода теургия) могут на деле привести, подобно всему «техническому», к пагубным последствиям. Трансцендентальным смыслом овладевает, согласно *ФП*, имманентная ему закономерность, по которой он и развивается как бы самопроизвольно: все же, оторванное от индивидуального Я и единственного единства события бытия и *«отданное на волю имманентному закону своего развития»*, страшно, как *«все техническое, оно может время от времени врываться в это единственное единство жизни, как безответственно страшная и разрушающая сила»*.

2*. Прямые отсылки к направлениям, подразумеваемым при критике *изображения-описания* и *эстетической интуиции*, в тексте отсутствуют, однако можно предположить, что *изображение-описание* — это, скорее всего, аналог того, что закрепится впоследствии в философии под названием «идиографического метода», понятие которого было введено В. Виндельбандом: *«Опытные науки ищут в познании действительности либо общего в форме закона, либо отдельного в виде исторически определенного образа; они рассматривают в одном случае всегда остающуюся себе равной форму, а в другом — однократное, в себе определенное содержание действительно происходящего. Одни из них суть науки закона, другие — науки события, первые учат о том, что всегда есть, вторые о том, что было однажды. Научное мышление — если только позволительно пустить в оборот новые искусственные термины — в одном случае номотетично, а в другом идиографично»* (*Windelband W.*

Geschichtswissenschaft und Naturwissenschaft. 3 Aufl. 1904. S. 12). Последующее развитие этого метода связывается также с именами Г. Риккерта и В. Дильтея — все эти имена и могли здесь иметься в виду М.М.Б. Однако особо интересно сопоставление с Виндельбандом, поскольку, как видно по приведенной цитате, вместе с обоснованием идиографического метода Виндельбанд вводит концепт *событие*, по отношению к которому бахтинское *событие бытия*, фигурирующее в этих же первых строчках, вступает в подчеркнуто резкую оппозицию. Виндельбандовское событие мыслится как отчетливо *объективированное*, бахтинское же событие бытия дано здесь с акцентированным эпитетом *открытое*, т. е. не только как не объективированное по факту, но и как *не поддающееся объективации в принципе* (именно попытки выйти к жизни через объективированные продукты актов, а значит, в том числе и через по-виндельбандовски понятое событие, являются в этом смысловом блоке *ФП* прямым объектом критики).

Что касается бахтинской критики *эстетической интуиции*, то здесь могли предполагаться самые разные направления, так что гадать о точном оппоненте вряд ли имеет смысл. Укажем лишь, что под аргументы бахтинской критики, что называется, «хорошо ложится» эстетика А. Шопенгауэра, в основу которой полагался концепт *чистого созерцания* (Мир как воля и представление. // *Шопенгауэр А.* Собр. соч. Т. 1. М., 1992. С. 200). «Чистое созерцание» понималось Шопенгауэром (в прямо соответствующем бахтинской критике смысле) как не имеющее никакого отношения к личной воле созерцающего (как свободное от рабства у индивидуальной воли), как предполагающее «отрешение от собственной личности» (С. 206), «растворяющейся» в этом «чистом созерцании» (С. 207). Ср. в *АГ*: *«В непосредственном гносеологизме можно обвинить только гегельянскую эстетику, шопенгауэрианскую и эстетику Когена, что касается до других представителей экспрессивной эстетики, то их гносеологизм косвенный: это навык мышления развертывать все в плане одного сознания, т. е. превращать каждое явление в возможный объект познания...»*.

3*. Вероятное свидетельство, что на утерянных первых девяти страницах была сформулирована конкретная *«задача»* работы.

4*. *Момент* — одно из активных понятий *ФП*, используемое в смысловой связке с понятиями *единства* и *целого*. С одной стороны, можно, видимо, предполагать, что здесь и в других (но не всех) местах М.М.Б. употребляет термин *момент* в гуссерлианском смысле — в том, какой придавался ему Гуссерлем в связи с рассуждением о *«моментах единства»*, т. е. *целого* (Логические исследования. Т. 2 // *Гуссерль Э.* Собрание сочинений. Том III (1). М., 2001. С. 216). С другой стороны, М.М.Б. подчеркивает различие между имеющимся в теоретической философии пониманием

единства и его моментов как только *возможных* и обосновываемым им *действительным* единственным единством: *«...само слово единство должно было бы оставить, как слишком теоретизованное; не единство, а единственность себя нигде не повторяющего целого и его действительность...»*.

5*. Эта — вероятно, дописанная при правке — фраза: *«Чего нет, конечно»* (т. е. «нет» единого контекста для смысла и жизни, долженствования и бытия и т. д.) — свидетельствует о бахтинском понимании такого рода дуальных методологический различий как органичных для философского мышления, в связи с чем, вероятно, впоследствии и будет выставляться упрек, в частности, историческому материализму и антропософии в методологическом «неразличении» бытия и долженствования (в своего рода «методологическим монизме» — см. § 18 преамбулы).

6*. Тезис о невыводимости долженствования истинностного мышления из истинности логических законов, о том, что последние не содержат принуждения к мышлению, и т. д. — одно из основных положений Э. Гуссерля; оно, в частности, подробно развивается, то становясь фокусной темой, то вплетаясь в другие тематические блоки, в первом томе «Логических исследований» (§§ 37-44; многие положения этих параграфов имеют антинеокантианскую направленность). Любопытно, что сам Гуссерль вставил при последующем издании «Логических исследований» сноску, указывающую, что аналогичное понимание развивается и неокантианцем П. Наторпом, каковое обстоятельство стало ему, «к сожалению», известным лишь после написания «Логических исследований» (*«В этом убеждении, что нормативная мысль, долженствование, не относится к содержанию логических положений, я, к великому моему удовольствию, схожусь с Наторпом, который недавно коротко и ясно высказал это в «Социальной педагогике»...: «Мы утверждаем, — говорит он, — что логические законы не высказывают ни того, как фактически мыслят при тех или иных обстоятельствах, ни того, как следует мыслить»... И в некоторых других, не менее существенных пунктах мои «Пролегомены» соприкасаются с этим произведением проницательного мыслителя, которое, к сожалению, уже не могло помочь мне в развитии и изложении моих мыслей. Зато два более ранних произведения Наторпа... оказали на меня плодотворное влияние — хотя в других пунктах и сильно побуждали меня к возражениям»*. — Логические исследования. Т. 1. // *Гуссерль Э.* Философия как строгая наука. Новочеркасск, 1994. С. 285).

7*. Первая в сохранившемся фрагменте фиксация принципиальной установки *ФП* на феноменологический метод в противовес в том числе неокантианскому (дискурсивно-порождающему)

и идиографическому (исторически-описательному) методам. Поскольку эта установка упоминается здесь в тоне уточнения уже как бы известного, можно полагать, что выбор феноменологического метода был обоснован в несохранившемся начале (как, впрочем, и основной феноменологический постулат М.М.Б. о «событии бытия» как первичной априорной данности феноменологического созерцания — см. § 19).

Выбор феноменологического метода может на первый взгляд показаться неожиданным, поскольку феноменологическая редукция раннего Гуссерля находилась в жесткой оппозиции как к бахтинской установке на приоритетное положение Я, так и к высказанному стремлению к преодолению дуализма между идеальными смыслами и миром естественной установки. В понимании самого метода феноменологического описания между М.М.Б. и Гуссерлем, действительно, имелись существенные различия (см. § 15 преамбулы), однако М.М.Б., несомненно, непосредственно опирался в некоторых моментах на Гуссерля (идеи Гуссерля, лишь однажды названного, причем в позитивном смысле, долгим эхом пронизывают многие фрагменты *ФП* — см. прим. 9*, 14*; оговорим, однако, что мы отвлекаемся в данных комментариях от развития гуссерлианских идей, начиная с 1920-х гг., поскольку они не могли сыграть какую-либо роль в формировании смысла *ФП*). Можно в том числе найти в феноменологии раннего Гуссерля и принципиальное соответствие (не без последующих разногласий, конечно) с центральной идеей *ФП* — выдвижением на приоритетную роль категории индивидуального Я. Известно, что проблема Я — как долженствующего или не долженствующего в том или ином виде быть подвергнутым феноменологической редукции вместе с миром естественной установки — была, по свидетельству самого Гуссерля, одной из самых трудных тем его ранней феноменологии: в «Идеях...» Гуссерль заявил о смягчении своей высказанной по этому поводу в «Логических исследованиях» позиции, согласно которой редукции подвергалось не только конкретно-реальное, но даже абстрактно-обобщенное или чистое Я. В контексте *ФП* существенно, что в «Идеях...» была при этом намечена и некая новая особая феноменологическая область, которая при ближайшем рассмотрении оказывается схожей по основному направлению с темой *ФП*. Обсуждая отношения двух разделяемых редукцией миров — налично данного мира и мира идеальных смыслов (в качестве последнего в данном случае приводится пример «арифметического мира»), Гуссерль говорит, что эти *«одновременно наличествующие миры л и ш е н ы в з а и м о с в я з и* (выделено Гуссерлем — *Л. Г.*), *если только отвлечься от сопряженности их с «я», в согласии с каковой я могу свободно направлять мой взгляд и мои акты вовнутрь того или иного мира»* (*Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической

философии. М., 1999. С. 68). Бахтинский тезис, что только в индивидуальных актах — вот этого, конкретного — Я оба мира могут прийти в соприкосновение (и тем самым может быть преодолен дуализм), в некотором смысле предполагался, таким образом, Гуссерлем. Сам Гуссерль в контексте, окружающем это его высказывание, дает лишь беглое описание открывающейся тем самым феноменологическому созерцанию новой перспективы, но успевает, однако, наметить при этом многое из того, что станет существенными темами *ФП* (С. 66-68). Называя эту новую открывающуюся для феноменологического описания область *миром естественной установки*, Гуссерль говорит, что она выходит за пределы его «задачи», но добавляет, что такую задачу *«можно и должно зафиксировать, и она чрезвычайно важна, хотя до сих пор ее едва ли видели»* (С. 69). В общем приближении «задача» *ФП* — феноменологическое описание архитектоники мира поступка и/или открытого события бытия — во многом соответствует этой гуссерлевой «задаче», но бахтинская «задача» не совсем та: в *ФП* предполагается «вскрыть» не «естественную установку» Гуссерля, т. е. естественную установку любого и каждого Я (Я вообще), а установку индивидуально-единственного нравственного субъекта — *«нравственно должную установку моего сознания»*. Отсутствует у Гуссерля и бахтинское «событие бытия» (гуссерлианское понятие «положение дел» не соответствует бахтинскому концепту своей объективированностью).

8*. Если в *ФП* это единственный раз употребленное понятие *нравственного субъекта* вводится в противовес *гносеологическому субъекту* (см. след. прим.), то в названии последнего из известных замыслов М.М.Б., напрямую связанных с нравственной философией, оно противостоит *субъекту права* (о замысле «Субъект нравственности и субъект права» см. § 23 преамбулы).

9*. Судя по тому, что ведущийся в комментируемом фрагменте спор с кантианством следует непосредственно за введением понятия обладающего определенной структурой *нравственного субъекта*, последний вводился в качестве прямой оппозиции «гносеологическому субъекту» кантианства — тому *«чисто теоретическому, исторически недействительному субъекту (сознанию вообще, научному сознанию)»*, которого кантианству пришлось, по М.М.Б., *измыслить*, поскольку открытие Кантом активного элемента в нашем познании не открыло выхода из содержательно-смысловой стороны в исторически индивидуальный акт (о «трансцендентальном субъекте» Канта см. «Критика чистого разума». А350). Эта критика основанного на понятии *сознания вообще* «измышленного» гносеологического субъекта — первая по времени из известных нам фиксаций той бахтинской идеи, из которой разовьется константная для всех периодов творчества М.М.Б. и много-

аспектная критика *монологизма.* В *ФП* бахтинское понимание места рождения философского монологизма (но не обязательно его постоянного проживания) указано определенно — кантианство.

Наполненность контекста, в котором обсуждается понятие гносеологического субъекта, созвучиями с «Логическими исследованиями» Гуссерля может оцениваться и как свидетельство того, что локализация места рождения монологизма именно в кантианской традиции могло быть напрямую связано с идеями Гуссерля: и по смыслу, и по лексическим оборотам бахтинская критика аналогична гуссерлевой критике кантианства как учения о *сознании вообще* (эта критика велась Гуссерлем на тех же страницах, в которых оспаривалось пристегивание долженствования к логическим законам, на что чуть выше ссылался М.М.Б.). Согласно Гуссерлю, опора на общечеловеческое «сознание вообще» — это специфический (в отличие от индивидуалистического субъективизма) антропологический релятивизм (Логические исследования. Т. 1. // Выше цит. С. 257).

10*. Тенденцию к обоснованию *первой философии* можно усмотреть как в теориях, условно причисляемых к философии жизни, так и в феноменологии и неокантианстве. Стремление обосновать необходимость создания основополагающей науки — с некоторым, конечно, обострением ситуации — можно отметить у В. Дильтея: *«...лишь тот, кто познал простую и непреложную форму prima philosophia в ее историческом развитии, увидит несостоятельность господствующей сегодня метафизики...»* (Введение в науки о духе. // *Дильтей В.* Собрание сочинений. Т. 1. М., 2000. С. 406; об исторических взаимоотношениях первой философии и метафизики см. там же — С. 403-414). Аналогичные притязания высказывались и А. Бергсоном: *«Тем самым возвышается всякое наше познание, и научное и метафизическое. Мы пребываем, мы движемся, мы живем в абсолютном... мы постигаем само бытие в его глубинах»* (*Бергсон А.* Творческая эволюция. М., 1998. С. 205). У Гуссерля встречалось определение философии как науки об истинных началах, об истоках (Философия как строгая наука. // Выше цит. С. 174), так что при определенном ракурсе имелись основания усматривать стремление к первой философии и у Гуссерля: в частности, именно как движение по направлению к «первой философии» толковал гуссерлеву феноменологию Г. Шпет в своей — скорее всего знакомой М.М.Б. — работе «Явление и смысл» (*Шпет Г.* Явление и смысл. М., 1914. С. 19; см. §§ 10, 12 преамбулы).

Что касается неокантианства, то М.М.Б., по всей видимости, полагал, что свойственное этому течению стремление к интенсивному наращиванию реальности в самом трансцендентальном сознании или, в другой версии, к пониманию безличной идеи как

влияющей путем эманации на чувственное бытие (см. прим. 1*) тоже есть выражение направленности к своего рода основополагающей первой философии. Общий смысл бахтинской критики попыток теоретизма перерасти своими силами в «первую философию» совпадает с ивановским (см. выделенный фрагмент): *«Современная философия, желающая быть строгою и научною, ищет ограничить себя областью учения о познании. Это ее обязанность в еще большей мере, чем право. В результате неокантианских исследований субъект познания, в который обратилась личность, видит себя замкнутым в неразрывном круге. Все, что внутри магического круга, относительно, все, что за кругом, неопределенная данность. Но горе, когда произвольно размыкается заколдованное кольцо: гносеологический релятивизм, перенесенный в жизнь, обращается в меонизм онтологический... Жить, как учит такая гносеология, нельзя; кольцо обособленного сознания не может быть разомкнуто иначе, как действием нашей сверхличной воли»*, и далее — тоже в духе *ФП*: *«В практической жизни это действие совершается всякий раз, когда любовь моя говорит другому: ты еси, растворяя мое собственное бытие в бытии этого ты. Акт любви, только любви, полагающий другого не как объект, но как второй субъект, есть акт веры и воли, акт жизни, акт спасения...»* (III, 303-304). Аналогичен ивановской мысли и идущий тут же за комментируемым местом поворот бахтинского взгляда в сторону «великих» философских систем прошлого.

11*. *«...мое имущество больше при наличии ста действительных талеров, чем при одном лишь понятии их... человек столь же мало может обогатиться знаниями с помощью одних лишь идей, как мало обогатился бы купец, который, желая улучшить свое имущественное положение, приписал бы несколько нулей к своей кассовой наличности»* (Критика чистого разума. // *Кант И.* Собр. соч. в 8 тт. Т. 3. М., 1994. B627, B630). М.М.Б. неоднократно будет в дальнейшем, основываясь на этом кантовском примере, противопоставлять «*то, что есть*» и «*то, что только мыслится*» (эта оппозиция активна и у самого Канта).

12*. Как *открытые* понимал теоретические системы, в частности, Г. Риккерт: *«Ничто не может помешать философии пользоваться систематическим методом, если только она при этом будет стремиться к тому, что можно было бы назвать открытой системой»* (О системе ценностей. // *Риккерт Г.* Науки о природе и науки о культуре. М., 1998. С. 365).

13*. Об активном в то время понятии *наивный реализм* и его смысловой роли в композиционной структуре *ФП* см. § 6 преамбулы.

14*. Специальное оговаривание того, что из высказываемых положений никак не следует правота какого бы то ни было релятивизма, могло быть напрямую инспирировано Гуссерлем. В томе 1 «Логических исследований», на который М.М.Б. выше позитивно ссылался, Гуссерль разбирает в главе «Психологизм как скептический релятивизм» варианты и разветвления релятивизма, начиная критику именно с «индивидуалистического» типа релятивизма — т. е. с того, что в первую очередь выставляется в упрек бахтинскому тезису о невозможности отвлечения от факта индивидуального бытия и что, несомненно, предвосхищалось М.М.Б. Не исключено, что ответ на такого рода критику М.М.Б. предпочел заочно дать Гуссерлю. Во всяком случае, аргументы, при помощи которых М.М.Б. отмежевывается от индивидуалистического релятивизма, выглядят как опровержение именно того тезиса, который сформулировал Гуссерль в качестве посылки этого типа релятивизма: *«всякая истина относительна в зависимости от высказывающего ее субъекта»* (Логические исследования. Т. 1. // Выше цит. С. 257). В комментируемом фрагменте М.М.Б. парирует этот упрек применительно к проблеме истины так: *«Относительная изнутри самой себя истина не нужна жизнисобытию»*; в других местах, где речь пойдет не о единстве истины, а о единстве бытия, М.М.Б. расширит аргументацию контрутверждением, что только множество индивидуальных картин мира может впервые дать верное представление о действительной форме бытийного единства (факт многих и различных индивидуальных картин мира разрушает лишь то понятие бытия в качестве содержательно-определенного, готового и застывшего, которое оценивается М.М.Б. как улегченное; множество же индивидуально неповторимых миров, напротив, впервые создает единое событие бытия.

Существенно, что в комментируемом фрагменте М.М.Б. развивает аргументацию в направлении доказательства того, что его концепция оставляет в неприкосновенности автономность и методическую чистоту истины, за что и ратовал Гуссерль: *«Что истинно, то абсолютно, истинно «само по себе»*; *«истина тожественно едина... и мы все, поскольку мы не ослеплены релятивизмом, говорим об истине в смысле идеального единства в противовес реальному многообразию рас, индивидов и переживаний»* (там же. С. 259). М.М.Б. фактически «вписывает» здесь свою позицию в гуссерлианскую. В частности, бахтинское разрешение антиномии конкретной временности события бытия и вневременности истины можно понять как солидаризацию с отказом Гуссерля рассматривать истину во времени и с его обоснованием этого отказа путем обессмысливания противопоставления вечного и временного через понятие *«длительности»*. Вот тезисы Гуссерля: переживания суть реальные единичности, определенные во времени, возни-

кающие и преходящие, истина же «вечна» или лучше: она есть идея и как таковая сверхвременна; не имеет смысла указывать ей место во времени или же приписывать ей простирающуюся во все времена длительность (266). Вот тезисы М.М.Б.: вечность истины не может быть противопоставлена нашей временности в смысле бесконечной длительности; вечность — это не бесконечная длительность, для которой историческое время есть ее отрезок; истина — вневременна.

Поддерживает идею прямой ассоциативной связи данного бахтинского фрагмента с аналогичными идеями Гуссерля и то, что этот вопрос, как и у М.М.Б., разбирается Гуссерлем (266) с упоминанием законов Ньютона. Оспаривая положение, согласно которому *«фикция, будто суждение может быть истинно безотносительно к тому, будет его мыслить какой-нибудь разум или нет»* (265), Гуссерль говорил, что так может мыслить только тот, кто дает истине ложное психологическое толкование (266). Ср. у М.М.Б.: значимость того или иного теоретического положения совершенно не зависит от того, познано оно кем-нибудь или не познано; законы Ньютона были в себе значимы и до их открытия Ньютоном; истина вмещается в действительное бытие-событие, но вмещается не временно (и не пространственно), а как обогащающий бытие-событие момент.

15*. Фраза *«Психическое бытие — такой же отвлеченный продукт, как и трансцендентальная значимость»* вставлена сверху, возможно — при вторичном перечитывании.

16*. Активное в *ФП* понятие теоретической *транскрипции* употреблялось в том числе и Вяч. Ивановым (II, 622).

17*. М.М.Б., скорее всего, имел в виду следующие места из книги Н.О. Лосского «Интуитивная философия Бергсона» (Изд. 2-е. М., 1914): *«...прежде всего следует отметить методологическое несовершенство теорий Бергсона: гносеологическое исследование у него сплетено с психологическим, физиологическим и метафизическим»*; *«исследователь должен отчетливо видеть своим умственным оком, в какой момент какую сторону знания он изучает...»*; в учении Бергсона *«о восприятии смешиваются и переплетаются субъективные и транссубъективные элементы сознания...»*; *«Бергсон, несмотря на свою остроумную и прямо ведущую к тому теорию физиологической стороны восприятия, не занялся главною задачей гносеологии — анализом состава сознания... Созиданием такого учения Бергсон даже и не может заняться открыто, так как для этого необходимо было бы сознательно прибегнуть к помощи рассудка, к его аналитической деятельности.... между тем Бергсон считает рассудок непригодным для приобретения философского знания...»*; Бергсон *«вырывает пропасть между рассудком и интуицией* (*это*

гносеологический дуализм)... тем не менее резкий дуализм рассудка и интуиции им вовсе не обоснован...» (С. 99, 100, 101, 104, 105, 106).

18*. В подчеркнутом парадоксальном отличии от декларируемого самоосмысления философии жизни, понимающей себя как рассуждающую изнутри интуитивно воспринимаемого и «огромной волной» «восходящего» потока жизни и как пронзающую с помощью интуиции ту *«ночную тьму, в которой оставляет нас интеллект»* (*Бергсон А.* Творческая эволюция. // Выше цит. С. 262, 261), М.М.Б. и философию жизни оценивает как на деле остающуюся в рамках теоретизма.

В отличие от Риккерта, видевшего в качестве ошибочного фундамента всех версий философии жизни биологизм (что было нетрудно: у того же Бергсона установка на биологизм лежит, что называется, на поверхности, будучи в определенном смысле заявлена им самим), но — что интересней — в отличие и от книги «Фрейдизм», в которой всего через несколько лет философия жизни также будет оцениваться как основанная на биологизме, в *ФП* ошибка философии жизни, взятой в лице самого «значительного» представителя — А. Бергсона, связывается с ее неотрефлектированным *эстетизмом*: *«характерной чертой современной философии жизни... является некоторая эстетизация жизни»* (при этом во «Фрейдизме», где философия жизни будет критиковаться уже как опирающаяся на биологизм, Бергсон также будет назван первым среди представителей этого направления).

Хотя разворот бахтинского фрагмента, начатого с Бергсона, в сторону эстетизма и проблемы *вживания* несколько отклоняется от магистрального русла бергсоновой философии, обычно интерпретируемого как ориентированного биологически, тем не менее этот ракурс даже более органичен, поскольку *интуиция* понимается Бергсоном как «прямо подобная» *симпатии* — неполному, но все же аналогу *вживания* (185). Утверждая, что *«инстинкт — это симпатия»*, Бергсон говорит, что в этом смысле интуиция и инстинкт дают нам осведомленность о предмете изнутри него — подобно тому, как это делает эстетическая деятельность: *«Внутрь же самой жизни нас могла бы ввести интуиция... То, что усилие подобного рода не является невозможным, показывает уже существование у человека, наряду с нормальным восприятием, эстетической способности...»* (186). При критике эстетизма бергсоновой философии жизни М.М.Б., вероятно, целился в подразумеваемой перспективе и в Ницше, утверждавшего, что *«только как эстетический феномен бытие и мир оправданы в вечности»* (Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. // *Ницше Ф.* Сочинения. Т. 1. М., 1990. С. 75).

Сама по себе критика идеи вживания как возможной эстетической или этической точки опоры для преодолевающего дуализм

проникновения в жизнь, в том числе и за игнорирование возврата вживающегося на свое место, не нова — последний аргумент подробно развивался, в частности, Вл. Соловьевым в его оспаривании этики сострадания Шопенгауэра. Вл. Соловьев видит у Шопенгауэра два взаимосвязанных недостатка. С одной стороны, Вл. Соловьев критикует шопенгауэровскую идею субъективной отдельности Я и взаимной отчужденности существ, поскольку она противоречит объективной нераздельности существ, связанных между собою «совместностью бытия». С другой стороны, Вл. Соловьев с присущим ему сарказмом критикует и положение Шопенгауэра, что при истинном моральном сострадании происходит «непосредственное отождествление» с предметом сострадания: *«...насколько мне известно, никогда еще не бывало такого случая, чтобы сострадательный человек, бросающийся в воду для спасения утопающего, принимал при этом его за себя или себя за него»* (Оправдание добра. // *Соловьев Вл.* Сочинения в 2 тт. Т. 1. М., 1988. С. 160, 161; об отличиях бахтинской и соловьевской позиций см. прим. 34*). Однако М.М.Б. аранжирует критику преувеличения этической и эстетической значимости вживания своим — особым — образом, с тем, чтобы подвести философию жизни под свой главный критический аргумент против всех ошибочных, с его точки зрения, версий сближения с жизнью: эстетика вживания не может действительно прорваться к жизни потому, что даже если признать сам факт абсолютного вживания, полученное таким образом содержание будет *отвлечено* от реального акта созерцания, реального индивидуально-единственного субъекта созерцания и реального эстетического акта творения (общий продукт вживания добывается философией жизни *«в отвлечении от действительного и индивидуального субъекта видения»*). Бергсон, действительно, настаивал, что для того, чтобы мыслить посредством вживающейся интуиции как бы изнутри возрастающего жизненного потока, философия жизни должна полностью отвлечься от *«тех или иных живых существ»* (С. 262). См. также прим. 20*.

19*. Ср. обратное у С. Н. Булгакова: *«Чрезвычайно важно не упускать из внимания, что мысль родится из жизни и что в этом смысле философская рефлексия есть саморефлексия жизни»* (*Булгаков С. Н.* Философия хозяйства. Часть 1. Мир как хозяйство. М., 1912. С. 12).

20*. В комментируемом фрагменте не только ведется общая критика Бергсона, но и идет, по всей видимости, не эксплицированный ссылками прямой спор с конкретным фрагментом из «Творческой эволюции» (восстановление контекста этого спора с Бергсоном важно потому, что именно в его рамках впервые в известных нам текстах М.М.Б. появляется идея ставшей впоследствии константной категории *вненаходимости*).

Бергсон говорит в «Творческой эволюции» (Выше цит. С. 186), что наш, еще не эстетически созерцающий, глаз «замечает черты живого существа» как рядоположенные, но не соорганизованные между собой, что их целостно связующий смысл ускользает от такого неэстетического взгляда, в то время как эстетически созерцающий художник, напротив, стремится постичь целостную картину. Казалось бы — все это сходно с *ФП*, но Бергсон добавляет тут же, что достигается эта целостная картина путем симпатического проникновения «внутрь предмета», понижающего *«усилием интуиции тот барьер, который пространство воздвигает между ним и моделью»*, т. е. восприятие целостности предмета полагается доступным только через вживание внутрь самого предмета. М.М.Б. утверждает обратное, развивая свою идею фактически попунктно в параллель к этому бегсоновскому пониманию ситуации: *«...только это возвращенное в себя сознание, со своего места, эстетически оформляет изнутри схваченную вживанием индивидуальность, как единую, целостную, качественно своеобразную. И все эти эстетические моменты: единство, целостность, самодостаточность, своеобразие трансгредиентны самой определяемой индивидуальности... они имеют смысл и осуществляются вживающимся уже вне ее, оформляя и объективируя слепую материю вживания...»*. В том же направлении будет критиковаться Бергсон и в *Лекциях М.М.Б.* (*«Бергсону нужен дезэмпирический субъект, и он достигает его чрезвычайно упрощенным способом: актом вчувствования»*).

21*. *Шопенгауэр и музыка* — вписано, скорее всего, позже. Возможно, мнение Шопенгауэра о музыке важно для М.М.Б. потому, что в музыкальном фрагменте книги «Мир как воля и представление» содержится интересное для сопоставления с бахтинским «событием бытия» понятие «событийности»: композитор умеет, пишет Шопенгауэр, *«высказать на всеобщем языке музыки те волевые движения, которые составляют зерно данного события («Vorgang»)»* (*Шопенгауэр А.* Собр. соч. Т. 1. М., 1992. С. 260; Ницше, кстати, тоже цитирует — гораздо обильнее — именно этот фрагмент из Шопенгауэра). Сходство усматривается: М.М.Б. также понимал «зерно» события бытия как в определенном смысле порождаемое движением воли (движением себя-исключения), хотя для такого понимания не обязательно было следовать именно за Шопенгауэром (аналогичное понимание содержится, напр., в неоднократно разбираемых в модально значимых местах ивановских текстов строках Данте: *«Любовь, что движет Солнце и другие звезды»*). Усматриваются и различия, которые гораздо существенней сходства: у М.М.Б. речь идет о движении индивидуально-единственной воли, свершающей конкретное единое и единственное событие бытия, мысль же Шопенгауэра движется в

сторону нейтрализации или «снятия» принципа индивидуации (в отличие от концептуального утверждения этого принципа М.М.Б.), и речь идет о сверхличной воле (см. прим. 46*).

22*. Фраза *«что, конечно, не возможно»* вписана в промежуток между строками, вероятно — при вторичном перечитывании.

23*. Высказанное Аристотелем положение о большей близости к жизни эстетики (по сравнению с другими сферами культурной деятельности) многократно воспроизводилось в то время, и не только русскими философами — напр., Риккертом (Философия жизни. // *Риккерт Г.* Науки о природе и науки о культуре. Выше цит. С. 245).

24*. Бахтинская оценка состояния современной философии, принципиально стремящейся остаться в рамках теоретического мышления, как «бесплодного» вступала в резкий диссонанс с теоретическими течениями, утверждавшими осуществляемость здесь и сейчас — вот в этом текущем настоящем — некого радикального революционного прорыва философского знания. Абсолютную убежденность в этом якобы уже свершившемся прорыве высказывал в 1914 г. Г. Шпет (см. цитату из «Явления и смысла» в § 12 преамбулы).

Наличие модальных ножниц между оценками тогдашнего состояния философии Г. Шпетом и М.М.Б. представляет особый интерес: в *ФП* заявлен феноменологический метод, Шпет же, как известно, был одним из первых в русской философии, кто не просто приветствовал гуссерлеву феноменологию, но встал под ее знамена (значительно, правда, усилив в своих работах ее более скромный и частный оптимизм по поводу положения дел в современной философии). Между феноменологией Шпета 1914 г. и феноменологией М.М.Б. в *ФП* — столь же резкий контраст, как и в модальной оценке состояния дел в теоретической философии. У Шпета ни в каком смысле нет единственной единственности индивидуального и конкретного Я; в шпетовской версии феноменологии, напротив, выдвигается *тезис чистого Я* (Ук. соч. С. 48 и мн. др.), который разъяснялся Шпетом как, с одной стороны, противостоящий «теориям субъективизма всех оттенков» (82), но, с другой стороны, как необходимый для обоснования искомой «чистой сферы» сознания — сознания, о котором Шпет говорит, узнаваемо по-кантиански, как о *сознании вообще* и которое противополагается им всем *«психологическим процессам, так или иначе связанным с существами животного мира и человека»* (41). Очевидно, что в контексте *ФП чистое Я* Шпета вопреки декларируемой Шпетом его установки на феноменологию аналогично *гносеологическому субъекту* неокантианства (см. прим. 9*) и, соответственно, подпадает тем самым в контексте *ФП* под бахтинскую кри-

тику гносеологизма и монологизма. О соотношении позиций М.М.Б. и Г. Шпета см. также § 21 преамбулы.

25*. О возможном смысле этого краткого критического упоминания исторического материализма, теософии и антропософии (как грешащих *методологическим монизмом*) см. § 18 преамбулы.

Не исключено, что в связи с упоминанием антропософии критика М.М.Б. была здесь в том числе обращена и персонально к А. Белому. См., напр., в лекции о нем: *«Белый считает, что природные и духовные силы, которые живут разорванно в Петре* (герое «Серебряного голубя» — *Л. Г.*), *могут быть соединены. И та и другая сторона должны быть нераздельны, потому что, существуя отдельно, одна сторона будет слишком материальна, другая — слишком абстрактна. Белому казалось, что соединение этих двух начал осуществляется приобщением к космическому началу, приобщением к антропософии. Антропософия — мировое течение. Его главный представитель доктор Рудольф Штейнер и был учителем Белого...»* (*Т. 2.* С. 331). Ср. также в *Лекциях М.М.Б.*: *«Философия всегда была полна обрывками откровения; антропософия в своем роде хорошо сделала, что эти обрывки собрала»*; *«Стремление к связи отдельных культур и соединению их в один символ характерно и для антропософии. Но там оно приняло эклектический и уродливый характер. Перед Вяч. Ивановым стояла эстетическая и лишь отчасти философская задача, и выполнена она идеально»* (*Т. 2.* С. 325).

26*. Ср. у Ницше: *«Главный недостаток деятельных людей. Деятельным людям обыкновенно недостает высшей деятельности — я разумею индивидуальную деятельность. Они деятельны в качестве чиновников, купцов, ученых, т. е. как родовые существа, но не как совершенно определенные отдельные и единственные люди...»* (Выше цит. С. 390).

27*. Возможно, вместе с так и не прочитанными 12-ю словами здесь была кратко намечена критика теорий жизни как чисто волевой деятельности, как голого от смысла акта, поддерживающего только процессуальное течение жизни (см. *«Композиционный каркас имманентной смысловой структуры сохранившегося фрагмента ФП»*).

28*. Согласно Канту, *«в соединении чистого спекулятивного разума с чистым практическим в одно познание чистый практический разум обладает приматом, если предположить, что это соединение не случайное и произвольное, а основанное a priori на самом разуме, стало быть необходимое»* (Критика практического разума. // *Кант И.* Собр. соч. в 8 тт. Т. 4. М., 1994. С. 518).

29*. См., напр., у Г. Риккерта: *«..практическому разуму принадлежит первенствующая роль»* (Философия истории. // *Риккерт Г.* Науки о природе и науки о культуре. М., 1998. С. 195).

30*. Противопоставление материального (содержательного) и формального — традиционная оппозиция философии, обостренная Кантом и используемая к концу XIX — началу XX вв. практически во всех направлениях и в самых разных смыслах (по отношению к видам законов, к типам суждений и т. д.).

В этической сфере разделение на материальные (отвлеченно-эмпирические) и формальные (отвлеченно-рациональные) признаки этики проводилось, в частности, в 1877 г. Вл. Соловьевым (Критика отвлеченных начал. // *Соловьев. Вл.* Соч. в 2 тт. Т. 1. М., 1988. С. 588-589). Высшее проявление формальной этики Вл. Соловьев видел в Канте, материальной этики — в Шопенгауэре (581). Этика сострадания Шопенгауэра «эмпирична» (материальна), по Вл. Соловьеву, потому что исходит из «факта»: симпатия и сострадание — это (как и эгоизм, удовольствие, счастье, польза, благо и пр.) *«факт человеческой природы»* (550). Оба подхода расценивались при этом Соловьевым как недостаточные: «*Верховный нравственный принцип, долженствующий определять практическую деятельность человека, не исчерпывается ни отвлеченно-эмпирическими понятиями удовольствия, счастья, пользы, симпатии, ни отвлеченно-рациональным понятием долга или категорическим императивом*» (588). К началу XX в. разделение формальной и материальной этик вошло в состав устойчивых и распространенных понятий (в частности, в 1913 и 1916 гг. вышли две части работы М. Шелера «Формализм в этике и материальная этика ценностей» — см. русский перевод второй части в: *Шелер М.* Избр. произведения. М., 1994).

Под формальными версиями в большинстве случаев понимались этические доктрины, развивавшиеся в кантианском русле. Что же касается феноменологического направления, то можно в общем приближении сказать, что в его русле в начале века развивались материальные версии этики. Этому в определенной степени способствовал сам метод непосредственного феноменологического созерцания (при соответствующей установке феноменологически созерцаться стали не только доброта, сострадание, жалость, милосердие, но и мстительность, враждебность или доверие к жизни, страх, ужас, забота, заброшенность и т. д.). Однако органичная связь между феноменологией и материальной этикой устанавливалась в том и только том (отличном от бахтинского) случае, если феноменологический метод понимался как предполагающий перевод такого рода содержательно-психологических феноменов в *априорный* срез сознания и придание им соответствующего статуса: *«...то, чего мы здесь (в противоположность Кан-*

ту) решительно требуем, — писал в своей материальной этике ценностей Шелер, — *это априоризм эмоциональной сферы»* (Выше цит. С. 284).

31*. См. основной принцип утилитарной этики, основанной на понятии *пользы*, по Д. С. Миллю: *«счастье, образующее утилитарное мерило правильного поведения, не есть собственное счастье действующего лица (в отдельности взятого), а счастие всех тех, к кому относится его деятельность. Между своим собственным счастием и счастием других он, по требованию утилитаризма, должен быть также беспристрастным, как если бы он был незаинтересованным и благосклонным зрителем. Этика пользы находит всецелое выражение своего духа в золотом правиле Иисуса Назаретского. Поступать так, как желаешь, чтобы с тобой поступали, и любить ближнего, как самого себя, — вот что составляет идеальное совершенство утилитарной нравственности»* (цит. по «Оправданию добра» Вл. Соловьева // Выше цит. С. 215-216). Ср. краткое изложение принципа утилитаризма самим Вл. Соловьевым: *«Всякий желает себе пользы; но польза всякого состоит в том, чтобы служить общей пользе; следовательно, всякий должен служить общей пользе»* (217).

32*. См., напр., у М. Шелера, декларировавшего построение материальной этики ценностей: *«...на этом познании ценностей (в частности, — на нравственном познании), обладающем собственным априорным с о д е р ж а н и е м* (выделено мною — *Л. Г.*) ... *основывается нравственное деяние, как и нравственное поведение вообще»* (Выше цит. С. 287).

33*. Возможно, имеется в виду дарвинизм, в котором нравственное чувство, толкуемое как социальное и сближаемое с социальными инстинктами животных, понималось как прирожденное человеку в биологическом смысле (*Дарвин Ч.* Происхождение человека и половой подбор. // Полн. собр. соч. М., Л., 1927. Т. 11. Кн. 1. С. 166-171).

34*. Понятие *способность соображения* содержит, возможно, неэксплицированный спор с Вл. Соловьевым, говорившим о необходимости одновременного наличия вместе со *всеобщим и необходимым нравственным законом* еще и *специальной восприимчивости* к нему. Вот позиция Вл. Соловьева: *«...разумная свобода не имеет ничего общего с так называемой свободой воли... Я не говорю, что такой свободы воли нет, я утверждаю только, что ее нет в нравственных действиях; в этих действиях воля есть только определяемое, а определяющее есть идея добра, или нравственный закон — в с е о б щ и й, н е о б х о д и м ы й и ни по содержанию, ни по происхождению своему от воли не зависящий. Быть может, однако, самый акт принятия или непринятия нравственного закона как ос-*

нования для своей воли зависит только от этой воли, чем и объясняется, что одна и та же идея добра одними принимается как достаточное побуждение для действий, а другими отвергается? Но, во-первых, одна и та же идея имеет для различных лиц различную степень ясности и полноты, чем и объясняется отчасти различие производимого ею действия, а во-вторых, это различие вытекает из неравной восприимчивости данных натур к нравственной мотивации вообще. Но ведь всякая причинность и всякая необходимость предполагает специальную восприимчивость... Если равнодушие солнечного луча к палочным ударам или отвращение плотоядного животного от растительной пищи считать проявлением свободной воли, тогда, конечно, добрые или злые действия человека также придется признать произвольными, но это будет лишь напрасное внесение сбивчивой терминологии и ничего более. Для того, чтобы идея добра в форме должного получила силу достаточного основания или мотива, нужно соединение двух факторов: достаточной ясности и полноты самой этой идеи и достаточной нравственной восприимчивости в натуре субъекта. Ясно, вопреки мнениям односторонних школ этики, что наличность одного из этих факторов при отсутствии другого недостаточна для произведения нравственного действия. Так, — пользуясь библейскими примерами — при величайшей нравственной восприимчивости, но при недостаточном понятии о том, что содержится в идее добра, праотец Авраам принял решение заколоть своего сына... — ясное доказательство, что и для праведников не бесполезна нравственная философия... В противуположность Аврааму развращенное сердце и при полном знании должного заставило пророка Валаама предписаниям высшей воли предпочесть царские дары, чтобы решиться проклинать народ Божий» (Оправдание добра. // Выше цит. С. 115-117). Соловьевская позиция подпадает, таким образом, под критические стрелы М.М.Б., направляемые как в адрес материальной, так и в адрес формальной этики, ускользая при этом из жестких рамок используемого самим Соловьевым схематического разделения на два типа этических теорий.

35*. См. схожий с критикуемым здесь М.М.Б. ход рассуждений у Ф. Брентано, который строил свою концепцию в интенционально-феноменологическом русле: *«Субъектом нравственного и безнравственного называют волю. То, чего мы хотим, часто является средством к достижению какой-либо цели. В таком случае мы хотим — и, в известной мере, хотим еще сильнее, — достичь этой цели...», «без... наиподлиннейшей и последней цели исчезла бы всякая движущая сила; мы имели бы абсурдное целеполагание без цели»* (*Брентано Ф.* О происхождении нравственного познания. СПб., 2000. С. 46, 47).

Свой феноменологический подход Брентано основывает на анализе «классов основных психических феноменов» (49), выде-

ляя три таких класса: чувственно-наглядные представления, суждения и эмоции (50). *Эмоции* и принимаются (схожим с Шелером образом) за основу нравственной философии (основное, по Брентано, интенциональное отношение в этой сфере — любовь/ненависть, симпатия/антипатия). Название «материальная этика» Брентато не использует, но говорит о своей принадлежности к «эмпирической школе» (44), т. е. — с точки зрения разделения на формальные и материальные версии этик — его позиция близка к последним. И не только в понимании Вл. Соловьева, который в качестве синонима к эпитету «материальные» применял к этим версиям этики и название «отвлеченно-эмпирических» (т. е. основанных на *«фактах человеческой природы»*, в том числе и на эмоциях — см. прим. 30*), но — по многим признакам — и по бахтинским параметрам «материальных» версий этики. В частности, Брентано говорит об *общезначимой и непреложной* по своей природе *нравственной истине* (39), о *содержательном* по своему составу «кодексе нравственности», поощряющем усердие, великодушие и т. п. и порицающем косность, жадность и т. п. (*«В своде законов этих предписаний не найдешь — они начертаны в сердце народном»* — 67); о существовании «блага самого по себе», которое «имеет право соседствовать с истиной» (52); о верховном нравственном принципе, состоящем в *«обязанности любви к высшему практическому благу»* (66) и предполагающем долженствование *«по мере возможности способствовать осуществлению блага в этом обширном целом»*, т. е. в семье, городе, государстве и т. д., что и составляет *«правильную жизненную цель, с которой должен быть согласован всякий поступок; это единственное и высшее требование, от которого зависят все остальные»* (65).

Не известно, был ли знаком М.М.Б. с сочинениями Брентано, но вряд ли возможно полагать, что судьба этических идей в феноменологическом направлении философии, как и взгляды самого Гуссерля в этой области, остались М.М.Б. неизвестными или неинтересными (тем более, что в определенном смысле М.М.Б. и сам создавал феноменологическую версию этики). Во 2-м томе «Логических исследований» Гуссерль признает Ф. Брентано авторитетным для себя мыслителем, давшим «ценное» для его феноменологии толкование таким психическим феноменам, которые содержат в себе переживания радости или огорчения, любви или ненависти, и под. (Логические исследования. Т. 2. // Выше цит. С. 342-344). В дальнейшем (в «Идеях...») Гуссерль, констатировав, что в определении феноменологического характера волевой и душевной сфер сознания ранее он испытывал определенные трудности, признал, что выход из положения, т. е. обоснование метода анализа региона *«аксиологических истин»*, было им найдено под влиянием Ф. Брентано: *«Прорыв в этом направлении был произведен гениальным сочинением Ф. Брентано «О происхождении*

нравственного познания» (*1889*), *— перед этим сочинением я испытываю чувство глубокой благодарности»* («Идеи...» // Выше цит. С. 301, сноска). Кажется, что тем самым Гуссерль сделал существенный шаг в направлении к материальному пониманию этики, однако этот мыслительный жест все же не был им осуществлен на деле, поскольку рассуждения Гуссерля остаются здесь в зоне, редуцированной от естественной установки, а значит редуцированы и от собственно этической сферы как к теории *жизненного* поступка. Вычленение Гуссерлем с помощью идей Брентано априорных *аксиологических истин* не означало признания *общезначимости* этих истин, т. е. их этического всеобщего долженствования (подобно тому, как и логические истины не содержат в себе, по Гуссерлю, долженствования мыслить истинно, на что позитивно ссылается М.М.Б. — прим. 6*). Напомним также, что, согласно «Идеям...», только Я может совместить (а может и не совместить) априорный мир, а значит, и аксиологические истины, с миром естественной установки, что прямо соответствует бахтинскому пониманию проблемы (см. прим. 7*). Не исключено, что «аксиологические истины» раннего Гуссерля в действительности ближе не к материальной этике, а к тем «вечным смыслам», которые далеко не всегда являются, но, по М.М.Б., должны и могут — в случае точной ориентации поступка в архитектонике события бытия — стать его реальными мотивами (воссоединиться с продуктом акта). Но при этом не обладающие императивной принудительностью «аксиологические истины» Гуссерля у М.М.Б. получают силу долженствования — за счет принципиально иной событийно-персоналистической интерпретации их исходной природы (см. § 6 преамбулы).

36*. Формальный принцип сохранился в неокантианстве и после его «эволюции» в начале 1920-х гг. Так, в труде П. Наторпа 1920 г. «Социальный идеализм» оспариваемый в *ФП* принцип *все*общего закона и *все*общего формального долженствования не только не отменяется, но — под влиянием введенной эманационной идеи (см. прим. 1*) — даже укрепляется: «*...вечная цель формирования человека обозначается, хотя и всеобъемлюще, но все же только формально. Требование общности простирается в безысключительной всеобщности на все содержание человечности и в том смысле, что оно должно нести в себе возможность для того, чтобы свободное товарищеское достижение стало достоянием всех. И все же содержанию этим поставлено только непременное, именно формальное условие, только условие "категорического императива", т. е. "быть пригодным стать общезначимым законом"»* (*ДКХ*, 1995, № 1. С. 73).

Вместе с тем М.М.Б. не был, конечно, одинок в своей критике идеи *общезначимости* содержательных априорных усмотрений

и/или формального категорического императива: она оспаривалась в то время многими авторами, вышедшими за строгие рамки своих исходных позиций (исходно неокантианцем Зиммелем, утверждавшим в противовес *всеобщей форме* кантовского категорического императива понятие *индивидуального этического закона*; мыслившим в феноменологическом русле Шелером, говорившим, в частности, что бывают априорные феноменологические усмотрения, свойственные только одному конкретному индивиду, и др.). Особенность бахтинской позиции на этом фоне в том, что критикуются не сами «вечные смыслы», которые, согласно *ФП*, могут и должны стать при определенных условиях (см. § 6 преамбулы) мотивацией нравственного долженствования, и не категоричность императива, а идея *все*общности норм и идея *общности* долженствования, которыми *«подменяется»*, согласно комментируемой фразе, признаваемая М.М.Б. безусловно верной идея категоричности нравственного императива. Разработка этого нюанса направлена на обоснование намеченного *принципа себя-исключения:* заданные ценности сохраняют всю свою нудительную категоричность и императивность *только* для исключившего себя из прекрасной данности бытия нравственного Я (см. в тексте: *«долженствование действительно абсолютно нудительно, категорично д л я м е н я»*; выделено мною — *Л. Г.*), но они не могут относиться изнутри этого Я к *другому*, а потому не могут и рассматриваться как *обще*значимые, как *общее* долженствование — в смысле «общности» (*все*общности) для всех: и для меня, и для другого. Долженствование, по М.М.Б., — категория исключительно индивидуального мышления, получающая при этом свое реальное содержательное наполнение не в зависимости от свойств этого индивидуального мышления, а в зависимости от конкретной единственности каждого данного события бытия.

37*. Ср. у Вяч. Иванова: *«Раньше категорический императив являлся в аспекте объективно-вселенском* (аналог бахтинской всеобщности — *Л. Г.*). *Отныне* (речь идет об эпохе «нового индивидуализма» — *Л. Г.*) *он предстал духу в субъективно-вселенской своей ипостаси. Прежде человек знал, что должен поступать так, чтобы его действие совпадало с естественно желательною и им естественно признаваемою нормой всеобщего поведения; нравственность сводилась к заповеди: «как хотите, чтобы люди поступали с вами, так и вы поступайте с ними». Для новой души то же начало принимает уже иное обличье: действуй так, чтобы в о л е в о й м о т и в т в о е г о д е й с т в и я* (выделено мною — *Л. Г.*) *совпадал с признаваемой тобою нормой всеобщего изволения»* (1, 833). Вяч. Иванов называет это новое истолкование этики «субъективным и волитивным» и говорит, что таковы «правые основы индивидуализ-

ма» — хотя и нет ручательства, что человек не заблудится, ибо «страшна свобода» (там же).

38*. Некоторая риторическая непоследовательность: выше говорилось, что у формальной этики один недостаток, здесь разбирается *«второй»*.

39*. См. имевшееся, вероятно, М.М.Б. в виду место из Ницше (атрибутировано С. Г. Бочаровым): о цивилизации *«Рихард Вагнер говорит, что она так же теряет свое значение перед музыкой, как свет лампы перед дневным светом»* (Рождение трагедии... // Выше цит. С. 82).

40*. Само слово *несказанность* скорее всего навеяно Вяч. Ивановым, но оспариваемый здесь тезис о неспособности языка к адекватному выражению *жизни* вряд ли связывался с ивановскими текстами, поскольку в своего рода антиномичном балансировании концепта *символ* в тогдашних спорах между его снижающим пониманием как «только» символа и возвышающим пониманием как символа, способного опрозрачнить наиреальнейшее бытие, Вяч. Иванов активно отстаивал вторую точку зрения. Противоположной точки зрения придерживались многие, но — поскольку только что отзвучал спор с категорией «закона», активной у Зиммеля именно применительно к индивидуальности и ее поступкам, и поскольку речь и далее пойдет о выражении отвлеченного логического момента в его чистоте, — можно гипотетически предположить, что М.М.Б. имел здесь в виду Зиммеля, скептическое отношение которого к возможностям языка выразить внутренний смысл философии жизни было широко известно. См., в частности, содержательно совпадающее с оспариваемым М.М.Б. тезисом высказывание Зиммеля: *«когда мы хотим выразить в понятиях единство жизни, то нам не остается ничего иного, как раскалывать ее на две взаимоисключающие части, которые затем приходится снова собирать в единство. А так как они были взяты во взаимном отталкивании, то возникает противоречие»* (Созерцание жизни // *Зиммель Г.* Избранное. Т. 2. М., 1996. С. 21). Не исключено, что эта готовность зиммелевской мысли к противоречиям в связи с эксплицитно выраженным языковым скептицизмом имелась и М.М.Б. в виду в заключительном абзаце сохранившегося фрагмента: *«Форма общего положения, нормы или закона принципиально неспособна выразить это противопоставление, смысл которого есть абсолютное себя-исключение. Неизбежно возникнет двусмысленность, противоречие формы и содержания»*.

41*. О фиксируемых в данном фрагменте особенностях бахтинского понимания феноменологического метода см. § 15 преамбулы.

42*. Шестнадцать предыдущих слов подчеркнуты М.М.Б. — первый случай несловесной пометы при вторичном перечитывании автографа, предпринятом, вероятно, через некоторое время после прекращения работы над *ФП* — при подготовке к написанию последующих трудов. Далее в этом же абзаце подчеркнуты еще несколько фраз, в том числе последняя. Показательно, что речь идет здесь об *интонации*, которая вскоре, начиная с середины 1920-х гг., займет особое место в бахтинских работах. В последующих шести абзацах также подчеркнуты многие фрагменты, непосредственно связанные именно с интонацией. После этих абзацев во вторичных пометах следует перерыв; они возобновляются лишь в Части I (см. прим. 60*).

43*. См. противоположное мнение Г. Шпета, утверждавшего необходимость критикуемого здесь М.М.Б. разделения: *«Нужно тщательно отличать то, что относится к самому cogito, и то, что относится к его cogitarum. Во всяком восприятии есть его воспринимаемое, которое ни в коем случае не есть само переживание, последнее есть бытие совершенно иного вида»* (Явление и смысл. // Выше цит. С. 42). Ср., с другой стороны, позицию В. Дильтея: бывает такое осознавание, *«какое не противопоставляет... субъекту некое содержание... в нем совершенно не раздвоены то, что образует содержание, и акт, в котором это совершается. Осознающее не отделено от того, что составляет содержание этого осознавания»* (Введение в науки о духе. // Выше цит. С. 117). При формальном сходстве дильтеевской и бахтинской позиции между ними есть и существенное различие: такие не отделенные от содержания «осознавания» относились Дильтеем только к актам самонаблюдения, М.М.Б. же говорит о всяком переживании, в том числе и о переживании данностей внеположного мира.

44*. Риккерт принципиально разделял ценности и оценки; ценности характеризовались им как *«совершенно самостоятельное царство, лежащее по ту сторону субъекта и объекта»*, т. е. совокупной «действительности» («мир» понимался при этом как состоящий из действительности и ценностей); оценки же понимались как *«соединение ценности с действительностью»*. *«Смешение ценности и оценки»* рассматривалось как *«один из самых распространенных и вместе с тем запутанных предрассудков философии»*, поскольку *«ценность в таком случае сама становится частью действительности»* (О понятии философии // *Риккерт Г.* Науки о природе и науки о культуре. М., 1998. С. 23).

45*. Фразу *«Риккерт и его отнесение ценностей к благам»* следует, видимо, понимать не в том смысле, что Риккерт описывается здесь как якобы соединивший вопреки своей общей философской позиции абсолютные смысловые ценности с благами налич-

ной действительной жизни, а в том, что в качестве одной из особенностей своей философии Риккерт мыслил выделение и обоснование им «новой» области ценностей, которая — в отличие от этических ценностей долженствования — получила название *«области благ совершенной жизни в настоящем»* (О системе ценностей. // Выше цит. С. 383).

46*. Акцент на эмоционально-волевом *движении* сознания при свершении события бытия аналогичен, но не равен шопенгауэровскому пониманию события как порождаемого движением воли (Мир как воля и представление. // *Шопенгауэр А.* Собр. соч. Т. 1. М., 1992. С. 260; о сходстве и расхождениях М.М.Б. и Шопенгауэра в связи с *событийностью* см. прим. 21*). Шопенгауэр, несомненно, один из основных внутренних собеседников *ФП*, влияние шопенгауэровских мотивов чувствуется и в других местах *ФП* — однако все это лишь подчеркивает резкое и глубокое различие между бахтинской и шопенгауэровской позициями, проходящее по самой сердцевине обеих концепций и связанное с тем, что акцентированно утверждается М.М.Б. здесь же чуть ниже: в *ФП* эмоционально-волевые движения, в том числе и с точки зрения их созидающей событие бытия потенции, понимаются как неразрывно связанные с единственностью индивидуальности (с их отнесенностью ко мне), у Шопенгауэра же речь, как известно, идет о сверхличной воле. Острие бахтинской позиции — индивидуально-единственное Я, острие шопенгауэровской мысли — безличная воля к жизни безличной природы: *«...воля — вещь в себе, внутреннее содержание, существо мира, а жизнь, видимый мир, явление — только зеркало воли... индивид — это только явление, он существенен только для познания, подвластного закону основания, этому principio individuationis»* (269); *«...индивид должен возникнуть и исчезнуть, но это столь же мало нарушает волю к жизни, в явлении которой индивид составляет лишь как бы отдельный экземпляр или образец, как мало урона терпит и целое природы от смерти отдельного индивида. Ибо не он, а только род — вот чем дорожит природа, чего она печется со всей серьезностью... Индивид не имеет для нее никакой ценности и не может ее иметь... С полной наивностью выражает этим сама природа ту великую истину, что только идеи, а не индивиды имеют истинную реальность»* (270).

47*. Не исключено, что имя Г. Гомперца вставлено М.М.Б. при вторичном перечитывании автографа *ФП* в связи с работой над *АГ*, в которой Гомперц упоминается.

48*. О замене *единства* на *единственность* см. прим. 4*.

49*. Ср. у Вяч. Иванова: *«Мистическое переживание есть... диалог души с Богом и потому отнюдь не только пассивное состояние, каким сам мистик нередко его описывает: оно сравнимо, скорее,*

с бракосочетанием, в котором все зависит от высказанного "да"» (III, 289).

50*. О психологическом — постоянном и независимом — ощущении *тепла* много говорится у Л. Фейербаха (О «начале философии». // *Фейербах Л.* Сочинения. Т. 1. М., 1995. С. 62 и ок.).

51*. Экзистенциальное суждение *Я есмь* — активный герой философских текстов того времени. М.М.Б. можно понимать здесь в разных, как минимум, двух направлениях: в качестве аллюзии к этой классической философской теме (см., напр., о *Я есмь* в связи с декартовскими мотивами у Гуссерля в «Логических исследованиях» — Т. 2. // Выше цит. С. 332-335) и как внутритекстовый возврат к предшествующему фрагменту: *«Теоретический мир получен в принципиальном отвлечении от факта моего единственного бытия и нравственного смысла этого факта, «как если бы меня не было», и это понятие бытия, для которого безразличен центральный для меня факт моей единственной действительной приобщенности к бытию (и я есмь)...»* В последнем случае естественней предполагать позитивную аллюзию не к теоретическим штудиям этого вопроса, а к ивановской теме «Аз есмь» в мелопее «Человек». При определенном угле зрения в комментируемой бахтинской формулировке (как и в целом — во всех местах *ФП*, развивающих рассуждения вокруг *Аз есмь*) можно увидеть аналог смыслового рисунка этой ивановской мелопеи, согласно авторским комментариям к которой (III, 741-742), на дарованное Богом *Аз-Есмь*, представляющее в абсолютном божественном сознании тождественное парное суждение *Аз есмь Бытие* и *Бытие есть Аз*, человек должен ответить не *Аз есмь*, а *«Аз» есть «есмь»* (последнее и может быть понято как аналог бахтинской формулы об одновременном утверждении и Я, и бытия, и нахождения Я в единственной и неповторимой точке бытия).

52*. Ср. у Гуссерля о *сомнении*, которое он рассматривает с прямой отсылкой к актуализировавшему эту тему Декарту: *«Универсальная попытка сомнения принадлежит к царству нашей совершенной свободы...»* («Идеи...» // Выше цит. С. 70-71). Именно на основе *сомнения* Гуссерль производит редукцию естественной установки — в отличие от М.М.Б., полагавшего, что сомнение *«лежит в основе нашей действенно поступающей жизни, при этом нисколько не вступая в противоречие с теоретическим познанием»*.

53*. Выразительное и емкое средоточие особенностей бахтинской нравственной философии в соотношении с другими версиями этики. М.М.Б. «зашифровывает» здесь долгую историю обсуждения в нравственной философии заповеди «возлюби ближнего, как самого себя» (по крайней мере, начиная с Канта и включая Милля, Конта, Брентано, Шелера, Вл. Соловьева, Вяч. Иванова

и мн. др.). Если М.М.Б. говорит, что себя любить я не могу (здесь возможно влияние Достоевского — см. прим. И.Л. Поповой к *Т. 5.* С. 462), то, напр., Шелер категорически настаивает на *«акте христианской любви к самому себе»* (Ресентимент в структуре моралей. СПб., 1999. С. 130; см. также прим. 70*).

Направленность бахтинского положения о невозможности любить самого себя становится ясной в свете финального принципа «себя-исключения»: ценность любви как ценность, поддерживающая данность прекрасной наличности бытия, должна быть относимой, согласно этому принципу, только к другому. Невозможность любить себя — константа бахтинской мысли; ср. в поздних записях: *«Чувства, возможные только по отношению к другому (например, любовь), и чувства, возможные только к себе самому (например, самолюбие, самоотвержение и т. п.)»* (*Т. 6.* С. 380).

54*. Эпитет *не инкарнированный* по отношению к *третьему* — существенная деталь для понимания константной бахтинской темы о *третьем*. В одних случаях третий толкуется, как здесь, с негативным оттенком (так будет везде при критике монологического сознания, стремящегося занять нейтральную позицию), в других случаях третий понимается, напротив, в высшей степени позитивно — как Третий, вплоть до Божественного сознания (см., в частности, в § 6 преамбулы о высшем *Третьем* в религиозном восприятии события бытия). В первом — негативном — понимании *третий* принципиально не воплощен, во втором — высшем — понимании все дело, напротив, в воплощении (см. в *Лекциях М.М.Б.*: *«Но в известные моменты необходимо встанет перед нами проблема воплощенного Бога»*). Проблема *третьего* также вполне могла перейти М.М.Б. по наследству от Вяч. Иванова: в том, в частности, памяти В. Эрна стихотворении, в котором имеется сходное с бахтинским понимание *свершения* (*«Свершается Церковь, когда / Друг другу в глаза мы глядим...»*), есть и Третий во втором, высшем понимании: *«Друг в друге читаем сей знак; / Взаимное шепчем Аминь, / И Третий объемлет двоих...»* (III, 217, 218).

55*. Ф. Ницше (целые страницы которого М.М.Б., по его собственному свидетельству, знал наизусть) был, по всей видимости, одним из главных внутренних собеседников М.М.Б. в *ФП* с особым амбивалентным статусом одного из стимулов к формированию бахтинской позиции и — одновременно — оппонента. Некоторые моменты этих сложных взаимоотношений отмечались по ходу изложения (см., в частности, § 16 преамбулы), однако, выявление всех аспектов этих отношений — предмет специальных исследований (тем более, что в диалоге с Ницше сформировалась и позиция Вяч. Иванова). Наметим лишь две противоположные силовые линии этих взаимоотношений. С одной стороны, бахтинский принцип *участности* в событии бытия (в противовес

принципу *отвлечения* от него) в определенной степени мог формироваться не без влияния ницшеанской критики «теоретического человека», в которой Ницше протестовал против разных форм отшатывания от жизни — «враждебности к жизни», «свирепого мстительного отношения к ней» и т. п. (Рождение трагедии... // Выше цит. С. 53). С другой стороны, М.М.Б. говорит в комментируемом фрагменте, что страстный ницшеанский призыв повернуться к жизни лицом в значительной мере сводится к пафосу лишь *«односторонней причастности»*, т. е. такой причастности, которая граничит *«с безответственным самоотданием бытию, одержанием бытием»*, при котором *«односторонне выдвигается лишь пассивный момент участности и понижается активность заданная»*. Ядро несогласия сконцентрировано в последнем слове: *заданная* активность М.М.Б. — это активность нравственная; Ницше же «восставал» против морального истолкования значения жизни, прежде всего христианством — *«этого самого необузданного проведения моральной темы в различных конфигурациях, какое только дано было до сих пор услышать человечеству»*, включая отвержение «искусства» (там же). «Отспаривая» у Ницше мораль, М.М.Б. отспаривал тем самым и христианство (подобно многим другим полусторонникам-полукритикам ницшеанства, включая Шелера и Вяч. Иванова). Принципиально утверждаемую участность Я в жизни, которой требовал и Ницше, М.М.Б. в своем принципе абсолютного себя-исключения определяет (в зеркальной обратности ницшеанскому пониманию) как именно нравственную активность, без чего активность в налично-данном бытии трансформируется в свою противоположность — в безличную пассивность (в одержание бытием). В общем плане можно полагать, что бахтинский принцип абсолютного себя-исключения был в какой-то своей части «асимметричным ответом» на ницшеанскую критику *ресентимента* (из ресентимента, по Ницше, произрастает «мораль рабов»: *«В то время как всякая преимущественная мораль произрастает из торжествующего самоутверждения, мораль рабов с самого начала говорит Нет «внешнему», «иному», «несобственному»: это Нет и оказывается ее творческим деянием. Этот поворот оценивающего взгляда — это н е о б х о д и м о е обращение вовне, вместо обращения к самому себе — как раз и принадлежит к «ресентименту»: мораль рабов всегда нуждается для своего возникновения прежде всего в противостоящем и внешнем мире, нуждается, говоря физиологическим языком, во внешних раздражениях, чтобы вообще действовать, — ее акция в корне является реакцией»* (К генеалогии морали. // *Ницше Ф.* Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1990. С. 424-425; ср. иное, позитивное, истолкование и этическое применение тематизированной Ницше категории «ресентимент» Шелером в прим. 70*).

56*. В этом неожиданном в скупом на именные ссылки тексте споре с Гете ведется критика одной из конкурирующих версий символизма: *«одного из случаев,* — как говорится в *ФП*, — *символического истолкования при параллелизме миров»* (в *ФП*, напротив, обосновывается «касание» миров). Вяч. Иванов называл этот «случай» символического истолкования *трансцендентным*. Разводя при анализе финальных строчек мистического хора «Фауста» (см. прим. 49 Аверинцева) два вида символизма, Вяч. Иванов оформлял это разведение как спор Гете и Шиллера: один символизм — имманентный (где символ, согласно формуле «от реального к реальнейшему», непосредственно знаменует «реальнейшее») — определяется Вяч. Ивановым как исконно свойственный Гете и оценивается со знаком «плюс» (позитивно), второй символизм — трансцендентный (где символ — «только подобие», несоприкасающаяся параллель высшего мира), определяется как свойственный Шиллеру и оценивается со знаком «минус». По мнению Вяч. Иванова, финальные строки «Фауста» — уступка Гете Шиллеру (конечно, не навсегда), совершенная *«под влиянием Шеллинга»*: на знаменитый гетевский стих *«все преходящее только подобье»* Шиллер, пишет Вяч. Иванов, *«возразить... ничего бы не имел»*. И тут же добавляет: *«Что Гете был имманентист... — несомненно»* (IV, 137). В толковании мистического хора «Фауста» Вяч. Иванов солидарен с Ницше, ставившим Гете на непревзойденную высоту, но тем не менее написавшим стихи «К Гете», критически нацеленные именно на финальные строки «Фауста»: *«Непреходящее / Лишь твоя участь!... Цель и как следствие — / Только дыра...»* (первая песнь из цикла «Песни принца Фогельфрай» // *Ницше Ф.* Сочинения. Т. 1. М., 1990. С. 710).

Г. Зиммель, подходя в своем труде о Гете к анализу завершающего «Фауст» мистического хора, называет эти строки проявлением мистического и символического — как черт старческого возраста, придавая этому не сниженное, а, напротив, возвышенное значение: *«...утрата формы, распад синтеза в старости Гете служат признаками того, что великое устремление его жизни — объективацию субъекта — он увидел в свои поздние годы если не на новой, то перед новой абсолютно таинственной ступенью совершенства»* (Гете. // *Зиммель Г.* Избранное. Т. 1. М., 1996. С. 371; зиммелевское толкование объективации субъекта как *«великого устремления»* диаметрально противоположно духу *ФП*, где объективация субъекта — вещь не только не выставляемая в качестве цели нравственного деяния, но отрицаемая в своем существе принципом себя-исключения). Мистический хор «Фауста» Зиммель толкует при этом в смысле, близком к тому, который критикуется в *ФП* с упоминанием имени Гете. См. тезис Гете, с которым М.М.Б. выражает здесь несогласие: *«во всем том, что мы правильно производим, мы должны видеть подобие всего, что может быть правильно*

создано»; и ср. с ним положение Зиммеля: *«...только если решиться видеть в каждом отдельном поступке подобие... — символ глубокой подлинно действительной реальности, может быть открыт путь к видению единства скрытого, нерасщепленного корня жизни, который испускает из себя все эти расходящиеся единичные акты»* (С. 370). См. аналогичное толкование С. С. Аверинцевым (прим. 50) бахтинской критики символической идеи *представительства*, идущей в *ФП* непосредственно вслед за спором с Гете как критики характерной концепции немецкой культуры того времени.

57*. О возможной аллюзии в связи с *архитектоникой трагедии* к Вяч. Иванову и об изменении в этом отношении бахтинской позиции в *ПТД* см. § 24 преамбулы.

58*. Оценка культуры и культурной деятельности в их соотношении с аскетической простотой жизни, нравственностью и религией — одна из самых остро обсуждавшихся в то время проблем (в том числе в контексте напряженного в русской культуре начала XX в. противопоставления Толстого и Достоевского). Критическое упоминание *«толстовства и всякого культурного нигилизма»* отражает установку *ФП* на «оправдание культурной деятельности», понимаемой, вероятно, в смысле, близком к позиции Вяч. Иванова, выраженной в статье «Лев Толстой и культура» (IV, 591-602), в которой среди прочего различаются *«три типа сознательного отношения к культуре с точки зрения религиозно-нравственной: тип релятивистический, тип аскетический и тип символический»*. Последний понимается как единственно *«здравый и правильный»* (601) и определяется как *«решимость превратить преемственными усилиями поколений человеческую культуру в соподчиненную символику духовных ценностей, соотносительную иерархиям мира божественного, и оправдать все человечески относительное творчество из его символических соотношений к абсолютному»* (602).

59*. Не исключено, что, определяя книгу О. Шпенглера как «метафизические мемуары», М.М.Б. использует метафору Ницше: *«Мало-помалу для меня выяснилось, чем была до сих пор всякая великая философия: как раз самоисповедью ее творца, чем-то вроде мемуаров, написанных им помимо воли и незаметно для самого себя...»* (По ту сторону добра и зла. // *Ницше Ф.* Сочинения в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 244).

60*. С этого абзаца начинается вторая серия вторичных несловесных бахтинских помет, сделанных при целенаправленном перечитывании текста. Перед данным абзацем стоит значок «X», большая часть самого абзаца подчеркнута, как и фрагменты двух

следующих абзацев. В начале третьего по счету от данного абзаца опять проставлен значок «Х».

61*. Образ насыщения теоретических представлений («разума») «человеческой кровью» использовался Фейербахом (Основные положения философии будущего. // *Фейербах Л.* Сочинения. Т. 1. М., 1995. С. 140). Этот образ перейдет и в *АГ*.

62*. Здесь проставлен при вторичном перечитывании значок «Х»; окончание абзаца подчеркнуто.

63*. О выразившемся в принципе абсолютного себя-исключения отличии подхода М.М.Б. от различных разрабатывавшихся в то время вариантов логических, теоретических, иерархических и т. д. классификаций или систем ценностей см. § 5 преамбулы.

64*. Перед этим абзацем, открывающим тему иллюстрации ценностной архитектоники события бытия через анализ эстетического мира, стоит значок «Х».

65*. Описание сложных ощущений человека в ситуации, когда кто-либо из его друзей провинился в чем-то позорном, было распространено в то время: оно есть в упомянутой в *ФП* книге Лосского — с анализом схожего примера у Бергсона (Интуитивная философия Бергсона. // Выше цит. С. 10-11); см. также у Ницше (Человеческое, слишком человеческое. Т. 1. // Выше цит. С. 271).

66*. При вторичном перечитывании этот и следующий абзацы отчеркнуты слева вертикальной линией.

67*. Название второй пьесы Пушкина, которую М.М.Б. первоначально также намеревался проанализировать в *ФП*, было написано, но затем жирно зачеркнуто (прочитать не удалось), поэтому в тексте и осталось: «*Остановимся на двух лирических произведениях Пушкина...*». В автографе *АГ* в аналогичном месте речь сразу идет об одной пьесе.

68*. Перед данным абзацем, закрывающим тему иллюстрации ценностной архитектоники события бытия через анализ аналогичного (но не тождественного) ей эстетического мира, проставлен при вторичном перечитывании значок «Х» — вероятно, в качестве пометы, фиксирующей окончание фрагмента с анализом «Разлуки», использованного при работе над *АГ*.

69*. В начале данного абзаца проставлен значок «Х»; концовка абзаца подчеркнута. Далее вторичных помет в автографе нет.

70*. О принципе *абсолютного себя-исключения*, его возможном смысловом наполнении (исключении себя из ценностей налично данного бытия и отнесении этих ценностей только к другому) и о роли этого принципа в качестве финала сюжетообразующей интриги сохранившегося фрагмента *ФП* см. §§ 3-7 преамбулы.

Принцип себя-исключения перекрывает возможность сближения идей *ФП* с концепциями, в которых индивидуальное Я также выдвигалось на первый план, но — в качестве приоритетной по отношению к «другому» категории, в частности, с концепциями Г. Зиммеля и М. Шелера.

В более поздней критике *Зиммеля*, которая прозвучала во «Фрейдизме», подчеркивается то же, что в свое время принципиально отличало *ФП* от зиммелевского «индивидуального закона»: *«В одной из своих основных работ — «Индивидуальный закон» — Зиммель старается понять этический закон, как закон индивидуального развития личности. Полемизируя с Кантом, который требовал для этического закона формы всеобщности (категорический императив), Зиммель и развивает свое понятие индивидуального этического закона, который должен регулировать не отношения людей в обществе, а отношение сил и влечений внутри замкнутого и самодовлеющего организма»*. «Отношение людей в обществе» — это не только социологизованная криптограмма «события бытия» *ФП*, но и подчеркивание сниженной у Зиммеля значимости другого в пользу приоритета Я. Выдвигаемая на первый план индивидуальность понималась Зиммелем как *«связанная не с некой субстанцией, а с формой — с формальным отношением присущих ей элементов друг к другу»*. Хотя составляющие индивидуальность элементы понимались как всеобщие (Зиммель приводит в качестве такого рода элементов следующие: *«интеллектуальность или ограниченность, заинтересованность или тупость, доброта или злобность, религиозность или светская настроенность»*), форма их соотношения, их бесконечно разнообразные комбинации и комплексы — всегда, по Зиммелю, индивидуальны (Созерцание жизни. // Выше цит. С. 111-112); это приводит, согласно зиммелевской идее, к единообразным действиям индивида, создающим целостное о нем впечатление и ни с чем не сравнимый оттенок. Смысл «индивидуального закона» Зиммеля состоит в том, что индивид должен (обязан) постоянно воспроизводить в жизни этот присущий только ему неповторимый и единственный комплекс общих элементов — *«в этом заключено глубочайшее назначение бытия индивида»* (С. 182). Эта идея —прямой антипод бахтинского принципа себя-исключения.

Соответственно, несопоставим с бахтинским и смысл зиммелевского *долженствования*, которое закономерно понимается при такой общей идее как обязанность индивида сохранять и воспроизводить свой всегда индивидуальный комплекс общих элементов (предвосхищение формально-структурного направления в гуманитарных науках, с которым М.М.Б. будет находиться в состоянии перманентного спора). Это не совсем этика: долженствование, говорит Зиммель, следует понимать не только как этическое, а как совершено общее агрегатное состояние, в котором со-

четаются надежды и влечения, эвдемонистические и эстетические требования, даже капризы и антиэтические желания, которые часто сосуществуют с этическими (С. 117). Следуя долженствованию индивидуального закона личности (соответствовать своими действиями присущему ей всегда индивидуальному комплексу элементов), индивид исполняет, по Зиммелю, главное: сберегая существующую личность, он поддерживает тем самым самую жизнь (формой которой эта индивидуальная личность является). Бахтинский принцип себя-исключения из ценностей налично данной жизни и в этом смысле есть прямая противоположность зиммелевскому индивидуальному закону. Несмотря на схожесть изолированно взятых терминов обеих концепций (индивидуальность, долженствование, ответственность, продуктивность и пр., которые все, впрочем, составляют традиционные фигуры этики), и смысл, и сами типы этического мышления у М.М.Б. и Зиммеля разительно, таким образом, несхожи.

Отлична бахтинская позиция и от развивавшейся в русле феноменологии концепции *М. Шелера* 1900-1910-х гг. Хотя в *ФП* имеется много сходного в постановке проблем и терминологии с шелеровскими работами этого периода (Шелер акцентировал индивидуальный аспект, формулировал свою этическую систему в ценностных категориях, критиковал по-кантиански понимаемое всеобщее долженствование), все это тоже можно отнести к общим местам и нейтральным фигурам тогдашней философии. Концептуальные же основоположения идей М.М.Б. и Шелера различны.

Вне зависимости от того, был или не был М.М.Б. ко времени работы над *ФП* близко знаком с шелеровскими идеями, «исторически» Шелер является прямым оппонентом *ФП*: развивавшаяся в феноменологическом русле шелеровская концепция подпадает под рубрику критикуемой в *ФП* материальной этики. Дело не в том формальном обстоятельстве, что «материальная этика» — это самоназвание выстраиваемой в то время Шелером абсолютной этики (см. прим. 30*, 32*), но в реальных содержательных противоречиях. Утверждая априоризм эмоциональной сферы (*«чувствование, предпочтение и пренебрежение, любовь и ненависть в сфере духа имеют свое собственное а п р и о р н о е с о д е р ж а н и е, которое столь же независимо от индуктивного опыта, как и чистые законы мышления»* — Формализм в этике... // Выше цит. С. 284), Шелер иерархическим образом упорядочивает эти априорные ценностные содержания: *«подлинная нравственность»* понимается Шелером как *«покоящаяся на вечном ранговом порядке ценностей..., которые столь же объективны и столь же очевидны, как и законы математики»* (Ресентимент в структуре моралей. // Выше цит. С. 56). На этих априорных содержательных ценностях и на их ранговом порядке основывается, соответственно, и шелеровское

понимание *долженствования* (М.М.Б., напротив, отрицает в *ФП* возможность выводить долженствование из априорных безличных смыслов и каких-либо систематизаций чистых ценностей, считая, что в таких случаях этическое долженствование «пристегивается извне» и что так рассуждающая этика «не способна даже уразуметь кроющейся здесь проблемы»).

Коренным образом — и содержательно, и телеологически, и стилистически — расходится с бахтинской и шелеровская трактовка индивидуального Я. В обобщенном плане шелеровская мысль сводится в этом отношении к утверждению долженствования любви не столько к другому, сколько прежде всего — к себе самому, причем речь далеко не шла у Шелера в десятые годы только о религиозном «спасении» внутреннего я-для-себя, но непосредственно и прямо — о необходимости утверждать и поддерживать формы и ценность собственной наличной данности в чувственном мире, собственную жизненную силу — в том числе и в ницшеански окрашенных целях поддержания возрастания витальности жизни как таковой, вплоть до оправдания «войны» (Шелер обосновывает *«в качестве константных факторов наличного бытия... те силы и законы, посредством которых развивается жизнь, образуются и эволюционируют политические и социальные общности и к которым следует отнести также войны между народами и борьбу классов со всеми активно проявляющимися в них инстинктами»* и добавляет: *«Возможность стилистического единства воинской и христианской морали я детально доказал в своей книге "Гений войны и германская война"»* (С. 107).

В контрастно отличной от бахтинской модальности толкуются Шелером и взаимоотношения Я и «другого». Основываясь на ницшеанском понятии ресентимента (см. прим. 55*) как эмоции, которая всегда носит *«негативный характер, т. е. заключает в себе некий посыл враждебности»* (С. 10), Шелер дает этому понятию свое (соединяемое, в отличие от Ницше, с христианством) определение: *«Ресентимент — это самоотравление души, имеющее определенные причины и следствия. Оно представляет собой долговременную психическую установку, которая возникает вследствие систематического запрета на выражение известных душевных движений и аффектов, самих по себе нормальных и относящихся к основному содержанию человеческой натуры, — запрета, порождающего склонность к определенным ценностным иллюзиям и соответствующим оценкам. В первую очередь имеются в виду такие душевные движения и аффекты, как жажда и импульс мести, ненависть, злоба, зависть, враждебность, коварство... Само слово ресентимент указывает... на то, что названные душевные движения строятся на предшествующем схватывании чужих душевных движений, т. е. представляют собой ответные реакции...»* (С. 13-14). Отвергаемый здесь Шелером *«систематический запрет на выра-*

жение известных душевных движений и аффектов» можно понять как улегченный смысл бахтинского принципа себя-исключения, тем более, что ассоциативное поле для такой аналогии все более расширяется по мере продвижения шелеровского рассуждения: *«...человек, находящийся в плену ресентимента, не может оправдать собственное бытие»*, не может позитивно оценить *«власть, здоровье, красоту, свободную жизнь и прочный быт»*. «Не может» не потому (как это подразумевается в бахтинском принципе себя-исключения), что это — ценности, право относимые Я только к другому и принимаемые в дар от другого, но — *«из-за слабости, боязни, страха, раболепия, вошедших в его кровь и плоть, он не может овладеть тем, что является реальным воплощением этих позитивных ценностей, постольку его ценностное чувство извращается в направлении признания позитивно-ценными их противоположностей»* (имеются в виду бедность, страдание, боль, смерть... — С. 62). Самоличное утверждение ценности наличной данности собственного бытия входит у Шелера в состав нравственного долженствования (прямая антитеза бахтинскому принципу); любая же преимущественная установка нравственного сознания и поступка на другого (что предполагается бахтинским принципом) оценивалась Шелером как проявление ресентимента и враждебности к жизни. Соответственно, и альтруизм (упоминаемый в *ФП* в относительно позитивном тоне) расценивался Шелером крайне негативно: *«...корни современного человеколюбия уходят в ресентимент еще и потому, что оно является — по выражению его самого значительного представителя О. Конта — "альтруизмом". Для христианского понимания любви идея самоотдачи "другому" просто как "другому" столь же пуста и фальшива, как и либерально-индивидуалистическая идея, согласно которой ты служишь обществу и общему делу лучше всего, когда самосовершенствуешься... Ибо любовь в христианском понимании — это качественно определенный акт, обращенный к духовной идеальной личности как таковой, независимо от того, кто является этой личностью — сам любящий или "другой"»*. В смысловом пространстве Шелера бахтинское себя-исключение из наличной данности бытия как преимущественная установка на любовь к ближнему и утверждение невозможности любить самого себя есть *«бегство от самого себя»* (131).

АВТОР И ГЕРОЙ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Настоящее издание является полным воспроизведением текста *АГ* по авторской рукописи с восстановлением большинства ранее не прочитанных мест.

Автограф *АГ* представляет собой шесть тетрадок в линейку форматом 23 см (ширина) х 18,5 см (высота); тетради без обложек, листы сшиты нитью. Поскольку первая сохранившаяся тетрадь содержит продолжение текста *АГ*, следует полагать, что утрачены одна или две тетради с его началом. В 1-ой тетради — 82 страницы, во 2-ой — 42, в 3-ей — 32, в 4-ой — 80, в 5-ой — 64, в 6-ой — 35 заполненных страниц (до середины с. 35) и еще 5 с половиной пустых страниц. Листы в 5-ой и 6-ой тетрадях распались, так как выпала скрепляющая нить. Листы пожелтели, в некоторых местах концы страниц оборваны.

Все страницы (кроме последней тетради) исписаны сплошь, мелким почерком, карандашом (в основном — черным, иногда — с синим отливом), по старой орфографии, но не строго: с і десятиричными и ятями, но последовательно без еров. В первой тетради со слов «герой этого типа может развиваться...» до слов «...(молитва, культ, ритуал)» текст написан почерком Елены Александровны Бахтиной. Имеется небольшая текущая правка. Текст читается с трудом. Встречаются приписки в несколько слов, возможно, более позднего времени, сделанные при перечитывании, например: «Вторичная эстетика, без изоляции» на с. 65 тетради первой, «(Понимание идеи)» на с. 14 второй тетради.

В начале последней, 64-й страницы тетради 5, в ее верхнем поле вписано «Ритуальный характер жития», а на нижнем поле этой же страницы в перевернутом виде по отношению к тексту написано, очевидно, рукой Елены Александровны Бахтиной — «Предпоследняя тетрадочкум». По предположению С. Г. Бочарова, эта шутка знаменовала оставление работы, так как эта тетрадь действительно предпоследняя, а VII глава, если бы она была написана, явно не уместилась бы на оставшихся страницах шестой тетради.

В тетради 4, по наблюдению Л. А. Гоготишвили, текст изредка помечен вертикальными чертами сбоку от абзацев; например, отмечен фрагмент со слов «В чем моя внутренняя уверенность, что выпрямляет мою спину...» до слов «...впереди себя)» на с. 52 тетради 4. Имеются также подчеркивания: например, на с. 54 тетради 4 много подчеркнутых строк. И пометы абзацев, и подчеркивания, скорее всего, носят вторичный характер и сделаны много позднее (сходные поздние пометы находятся и в авторских рукописях *ФП* и *ВМЭ*).

Текст *АГ* поделен на главы, а внутри глав — на разделы. В первой тетради начальная часть сохранившегося текста, и раздел третий «Проблема отношения автора к герою», — до начала третьей главы «Пространственная форма героя», — представляют собою фрагмент второй главы. Таким образом, утрачены вся первая глава *АГ* и начало второй. Это подтверждается следующими наблюдениями. Во-первых, все главы в сохранившейся части рукописи *АГ* пронумерованы римскими цифрами. При этом номера глав

четвертой, шестой и седьмой сопровождаются словом «глава». Во-вторых, разделы внутри каждой главы пронумерованы арабскими цифрами, как и раздел «Проблема отношения автора к герою», являющийся, следовательно, третьим разделом второй главы. Необходимо, однако, отметить, что разделы внутри глав оформлены в рукописи различными способами. Большинство разделов помечено соответствующей цифрой и начинается с абзаца. Часть разделов имеет подчеркнутые заглавия (подчеркнуты заглавия и всех глав): седьмой раздел третьей главы; с третьего по шестой разделы пятой главы; со второго по четвертый раздел шестой главы. Заглавие третьего раздела второй главы «Проблема отношения автора к герою», в отличие от всех разделов с заглавием, не подчеркнуто, однако помещено в центре строки, т. е. заглавие раздела выделено, но другим способом. Остались не подчеркнутыми и заглавия шестого раздела третьей главы, второго раздела четвертой главы, а также заглавие первого раздела пятой главы. Наконец, в тексте *АГ* имеются внутренние отсылки: во фрагменте второй главы в третьем разделе (С. 96) имеется отсылка — «см. гл. 1-ю», — подтверждающая принадлежность всего фрагмента ко второй главе; в главе третьей (С. 141) также имеется отсылка на предшествующую главу — «см. гл. II» (однако следующая отсылка в третьей главе (С. 161) относится к той же третьей главе — «см. гл. 3-ю»).

Текст *АГ*, изобилующий случаями возвращения к одним и тем же предметам анализа, отличающийся неравномерной разработанностью поставленных проблем и содержащий ряд мест, где темы названы, но не написаны, представляет собой первый, неотделанный и незаконченный опыт изложения М.М.Б. его концепции эстетики словесного творчества. К недочетам черновой авторской рукописи следует отнести и — правда, единственный в рукописи — сбой нумерации разделов в четвертой главе: третий и четвертый разделы пронумерованы одной и той же арабской двойкой (при подготовке к изданию текста *АГ* последовательная нумерация разделов в четвертой главе восстановлена). Возможно, отсылка на С. 161 и сбой в счете разделов говорят о тех или иных перерывах в работе над текстом *АГ*.

Рукопись *АГ* была расшифрована и в поддавшейся расшифровке части подготовлена к изданию после кончины М.М.Б. В 1977 г. была опубликована глава «Проблема автора» (Вопр. философии. 1977. № 7); в 1978 г. — раздел «Проблема отношения автора к герою» и — в сокращении — глава «Пространственная форма героя» (Вопр. лит-ры. 1978. № 12); впервые текст *АГ* — за исключением нерасшифрованных мест и части текста первой сохранившейся тетради до раздела «Проблема отношения автора к герою» — был напечатан в 1979 г. (*ЭСТ*. С. 7-180). Эта начальная часть сохранившегося текста, определенная как фрагмент первой главы,

была опубликована в 1986 г. (Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984-1985. М.: Наука, 1986. С. 138-157).

В записи Л. В. Пумпянского, относящейся, судя по расположению записи в его тетради 1924-1925 гг., скорее всего, к июлю 1924 г., сохранился план цикла лекций М.М.Б. «Герой и автор в художественном творчестве» и изложение его начала (С. 327-328). «Герой и автор в художественном творчестве» назван в записи Л. В. Пумпянского циклом лекций, однако из самой записи ясно, что речь идет об изложении *АГ*. Это подтверждается указанием на «главу 1» в записи. Следовательно, план цикла лекций можно рассматривать как оглавление *АГ*: 1. Методологическое введение. 2. <пробел>. 3. Герой в пространстве (тело). 4. Во времени (душа). 5. Взаимоотн<ошение> героя и автора. Изложение главы 1 в записи Л. В. Пумпянского по содержанию соответствует «Методологическому введению». Главы 3 и 4 по счету Л. В. Пумпянского совпадают с III и IV главами *АГ*. Вместо пробела в заглавии главы 2 можно было бы написать «<Герой>» или «<Проблема героя>» (по аналогии с названием главы VI — «Проблема автора»), так как в сохранившемся фрагменте II главы речь идет преимущественно о герое. Глава 5, по счету Л. В. Пумпянского, или была еще не написана (если это так, тогда нынешние главы V и VI были дописаны летом 1924 г. — глава VII вообще не была написана — так как глава VI во 2 и 3 разделах содержит прототекст статьи *ВМЭ*, написанной поздним летом или ранней осенью 1924 г.), или же ее содержание было названо М.М.Б. суммарно и обобщенно, как соответствующее главам V и VI *АГ*. Однако расположенная на той же странице в тетради Л. В. Пумпянского, — после записи о цикле лекций «Герой и автор в художественном творчестве», — запись доклада М.М.Б. «Проблема обоснованного покоя» (С. 328-330), относящаяся к июлю 1924 г., достоверно показывает, что текст *АГ*, в том числе и главы V и VI, был уже к этому времени написан, а также прочитан или изложен в ближайшем окружении М.М.Б., поскольку этот доклад содержит расширенное истолкование понятия «обоснованный покой», упомянутого в 4 разделе главы VI *АГ* (С. 260). К тому же, этот доклад, как показывают многочисленные параллельные места, исключительно близок по своей проблематике, тематике и стилистике всему трактату *АГ*.

Заглавие цикла лекций — «Герой и автор в художественном творчестве» — скорее всего, отражает оригинальное название *АГ*. Однако, поскольку и в данном случае могло иметь место частичное отклонение от авторского заглавия, как и при воспроизведении Л. В. Пумпянским названий глав III и IV *АГ* в том же плане цикла лекций, то и в данной публикации сохраняется условное заглавие *АГ*, данное С. Г. Бочаровым при публикации в 1970-е гг. Кроме того, это заглавие несомненно соответствует главной задаче работы, состоящей в построении эстетики словесного творче-

ства (в рамках общей эстетики), в основание которой положен новый принцип — взаимоотношение автора и героя (я и другого).

Рукопись *АГ* не датирована. По словам М.М.Б., *АГ* был написан в Витебске (сообщено С. Г. Бочаровым), т. е. до возвращения в Ленинград. Поэтому обычно *АГ* датируется временем пребывания М.М.Б. в Витебске: с осени 1920 г. по весну 1924 г. Вместе с тем, можно уточнить время создания *АГ* на основании внешних данных и внутренних свидетельств. Для относительной датировки ранних работ М.М.Б. важно отметить, что все три ранние работы — *ФП*, *АГ* и *ВМЭ* — тесно, в том числе и текстуально, связаны между собой. От первой работы М.М.Б. почти сразу переходит ко второй, а затем оставляет вторую и пишет третью. При этом тексты этих работ настолько близки по времени создания, что материалы и темы предыдущего текста переходят в следующий. Наиболее яркими примерами этого являются анализ пушкинской «Разлуки» в *ФП* и *АГ* и критика русского формального метода в шестой главе *АГ* и *ВМЭ*.

Нижняя временнáя граница для *ФП* и *АГ*, связанных наличием анализа пушкинской «Разлуки», определяется концом 1921 — началом 1922 г., когда вышел из печати № 1 журнала «Начала» со статьей В. М. Жирмунского (Чуковский К. И. Дневник, 1901-1929. М., 1991. С. 184), в которой имеется разбор пушкинской «Разлуки» (Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Начала: Журнал истории литературы и истории общественности. 1921. № 1. С. 72-80), ставший поводом для бахтинского анализа этого стихотворения в *ФП* (С. 60-68) и *АГ* (С. 71-85). О том, что М.М.Б. имел в виду именно разбор В. М. Жирмунского, свидетельствуют и жалобы Ф. Сологуба, высказанные им в разговоре с К. И. Чуковским в апреле 1922 г., на многочисленные теоретические разборы этого пушкинского стихотворения Жирмунским (Чуковский К. И. Дневник, 1901-1929. М., 1991. С. 210; см.: Николаев Н. И. Издание наследия Бахтина как филологическая проблема (Две рецензии) // *ДКХ*. 1998. № 3. С. 118). Кроме того, о нижней временнóй границе свидетельствует в *ФП* и *АГ* понятие «лирический герой» (С. 60, 71, 86, 229-233), впервые введенное Ю. Н. Тыняновым в статье «Блок и Гейне», появившейся в октябре 1921 г. (Тынянов Ю. Н. Блок и Гейне // Об Александре Блоке. Пб.: Картонный домик, 1921. С. 235-263).

Однако упоминание во втором разделе VI главы *АГ* понятия «языковое сознание» (С. 250), введенного В. В. Виноградовым в статье «О символике А. Ахматовой» (Виноградов В. В. О символике А. Ахматовой (Отрывки из работы по символике поэтической речи) // Литературная мысль: Альманах. Пг., 1922. [Вып.] 1. С. 91-138; см.: Бонецкая Н. К. Примечания к «Автору и герою» // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб.: Алетейя, 1995. С. 286), а также полемика с положениями этой статьи на

протяжении второго и третьего разделов *АГ* (ср.: С. 254) вынуждают перенести нижнюю временну́ю границу для *АГ* к началу 1923 г., поскольку альманах «Литературная мысль» со статьей В. В. Виноградова появился 15 декабря 1922 г. (Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 501).

Верхняя временна́я граница создания *АГ* — весна 1924 г. — определяется, во-первых, записью цикла лекций М.М.Б. «Герой и автор в художественном творчестве», сделанной Л. В. Пумпянским, как было уже сказано, скорее всего, в июле 1924 г., а, во-вторых, временем создания написанной М.М.Б., скорее всего, поздним летом или ранней осенью (в июле-сентябре) 1924 г. для журнала «Русский современник» статьи *ВМЭ*. О необычайной близости текстов *АГ* и *ВМЭ*, — помимо второго и третьего разделов VI главы *АГ*, которые, как было отмечено, представляют собой прототекст *ВМЭ*, — свидетельствуют и их многочисленные текстуальные и тематические пересечения, включая и пересечения с текстом «Методологического введения» к «Герою и автору в художественном творчестве» в записи Л. В. Пумпянского. Вместе с тем, в *ВМЭ* содержатся новые элементы. Так, в *ВМЭ* в отличие от *ФП* и *АГ* анализируется другое пушкинское стихотворение — «Воспоминание» (С. 304-307), выбор которого для анализа на этот раз связан с подробнейшим его разбором в статье Л. В. Щербы, напечатанной в 1923 г. в сборнике «Русская речь» (Щерба Л. В. Опыты лингвистического истолкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина // Русская речь. Пг., 1923. Сб. 1. С. 13-56). Кроме того, в *ВМЭ* в отличие от *АГ* впервые у М.М.Б. употребляется в качестве лингвистического термина понятие «высказывание» (С. 300, 300, 300, 301, 301, 313, 316, 316, 317, 317, 317, 319, 319, 320), которое в *АГ* встречается в нелингвистических разделах в качестве синонима к понятию «суждение»: «ценностное высказывание», «биографическое высказывание», «высказывание» (С. 203, 227, 261). В качестве лингвистического термина («речевое высказывание»), в том же значении, как и у М.М.Б. в *ВМЭ* в 1924 г. и во всех последующих его трудах, это понятие принимается и устанавливается в отечественной лингвистике только после статьи Л. П. Якубинского «О диалогической речи», напечатанной в 1923 г. в сборнике «Русская речь» (Якубинский Л. П. О диалогической речи // Русская речь. Пг., 1923. Сб. 1. С. 96-194). Более того, в *ВМЭ*, в отличие от *АГ*, имеются скрытые ссылки на работы В. М. Жирмунского, А. А. Смирнова и Б. М. Энгельгардта, вышедшие в 1923-1924 гг. Таким образом, как следует из приведенных наблюдений, *АГ* предшествует по времени создания статье *ВМЭ* (Николаев Н. И. Издание наследия Бахтина. С. 118-119).

Датировка же *ВМЭ* подтверждается тем обстоятельством, что эта статья отразилась в написанной в октябре-ноябре 1924 г. статье «Ученый сальеризм», напечатанной в журнале «Звезда» в № 3

за 1925 г. (Медведев П. Н. Ученый сальеризм: о формальном (морфологическом) методе // Звезда. 1925. № 3. С. 264-276; см. сопоставление текстов *ВМЭ* и «Ученого сальеризма»: Николаев Н. И. Издание наследия Бахтина. С. 127-131).

Наконец, некоторые проблемные комплексы *АГ* нашли отражение и в других текстах М.М.Б. середины 1920-х гг. В *ФП* и *АГ* М.М.Б. мыслит комплексами идей и проблем, полагая их известными подготовленному в философском отношении читателю (даже в предназначенной для печати статье *ВМЭ* он сознательно оговаривает отказ от ссылок). Именно в этом заключается трудность комментирования его ранних работ. Однако, следует отметить, что наряду с особым жанром этих текстов, теоретическим трактатом, который в XIX — начале XX в. отнюдь не предусматривал обязательных ссылок на оппонентов и предшественников, здесь имеет место еще одна особенность времени. Так, современники и последующие исследователи неоднократно жаловались на то, что ни Т. Липпс, ни Г. Зиммель, к примеру, почти никогда ни на кого не ссылаются в своих собственно теоретических трудах. И если основные проблемные комплексы постоянно находятся в центре интересов каждого мыслителя, то периферийный набор комплексов идей и проблем того же мыслителя обычно изменяется от периода к периоду в процессе его философского развития.

Можно отметить несколько таких периферийных комплексов, характерных для работ М.М.Б. середины 1920-х гг. Так, в *АГ* он пишет, что Липпс дал «наиболее глубокое обоснование» идеи вчувствования (С. 94). Показательно, что в лекциях о Л. Н. Толстом, последних лекциях в записи Р. М. Миркиной, прочитанных в Витебске весной 1924 г., М.М.Б. в связи с теорией «вчувствования» называет имя того же Липпса: «переходя к теории вчувствования, он <Толстой> развивает эту теорию очень глубоко, хотя вновь открывает уже открытое до него Липпсом» (*Т. 2*, 255). Другим характерным примером является употребляемое на протяжении всего текста *АГ* понятие «мир моей активной мечты о себе» (С. 108-109, 111-112, 146-147, 149-150, 157, 223). И с этого же понятия — «Мир нашей мечты, когда мы мыслим о себе <...>» — начинается лекция о Достоевском в записи Р. М. Миркиной, первая лекции возобновленного в Ленинграде курса лекций М.М.Б. по истории русской литературы (*Т. 2*, 266). Таким же образом тема «жития», намеченная в шестом разделе V главы *АГ*, развивается в лекциях того же курса о Достоевском и А. Белом (*Т. 2*, 282-284, 333, 339), а позднее — в *ПТД* (*Т. 2*, 33, 100, 151-152). Иной пример — тема Сократа из диалога Платона «Федон» (С. 250). Эта тема, поставленная в *АГ*, затем обсуждалась в бахтинском окружении и была затронута в конце октября 1924 г. Л. В. Пумпянским в докладе «<О марксизме>» (в печати) и в ответном выступлении М.М.Б. по поводу этого доклада. Существенно и отражение таких тем *АГ*,

как «хоровая поддержка», «потенциальный герой», лирика Гейне, Лафорга и Анненского (С.141, 231, 233) в статье «Слово в жизни и слово в поэзии», вышедшей в 1926 г. (Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии: К вопросам социологической поэтики // Звезда. 1926. № 6. С. 253, 254-261, 264). Таким образом, и эти косвенные свидетельства подтверждают датировку *АГ* — 1923 — весна 1924 г.

Однако канадский исследователь Б. Пул сделал попытку пересмотреть общепринятую датировку, относящую создание *АГ* к витебскому периоду (Poole B. From phenomenology to dialogue: Max Scheler's phenomenological tradition and Mikhail Bakhtin's development from «Toward a philosophy of act» to his study of Dostoevsky // Bakhtin and Cultural Theory / Eds. Ken Hirschkop and David Shepherd. 2 ed. Manchester, 2001. P. 109-135). Основываясь на обширном конспекте 3-го издания (1926) книги М. Шелера «Сущность и формы симпатии», расположенного среди подготовительных материалов М.М.Б. 1927-1928 гг. к *ПТД* (*Т. 2*, 654-734), Б. Пул обнаружил концептуальное влияние этой книги М. Шелера на ранние работы М.М.Б. — *ФП* и *АГ* — и отнес их создание к 1927 г. или, по крайней мере, если М.М.Б. читал 2-е издание книги М. Шелера, вышедшее в 1923 г., ко времени не ранее 1924 г. (Poole B. From phenomenology to dialogue. P. 110, 125). Б. Пул утверждает, что такие важнейшие, по его мнению, для ранних работ М.М.Б. понятия, как «симпатия», «дистанция», «категория другого» и ряд других, заимствованы М.М.Б. из 3-го издания книги М. Шелера (там же. P. 112-118, 122). Между тем, все названые понятия и категории принадлежат общему фонду европейской философии начала XX в.

Так, теория «симпатии» не только хорошо была известна в России, но имела другую генеалогию, отличную от перечня имен исследователей, занимавшихся этой теорией, который представлен в книге М. Шелера (*Т. 2*, 695). Особое внимание в русской традиции уделялось теории «симпатии» французского мыслителя М. Гюйо, все труды которого были переведены в России к началу XX в. Для этой традиции характерно и внимание к роли симпатии в процессе «вчувствования», которая была рассмотрена Т. Липпсом в его этике, эстетике и психологии (Липпс Т. Основные вопросы этики. СПб.: Изд-во О. Н. Поповой, 1905. С. 18-21, 175-180, 227-229, 262-265, 276-277; Он же. Эстетика // Философия в систематическом изложении. СПб., 1909. С. 381-385; Он же. Руководство к психологии. СПб.: Изд-во О. Н. Поповой, 1907. С. 320-322). Т. Липпс очертил следующим образом содержание понятия «симпатии»: «Зная о чужой личности или о каких-нибудь ее душевных движениях, *я переживаю сам себя непосредственно в другом*, именно в этой чужой личности. Дадим этому факту название «*симпатии*». Тогда, следовательно, под симпатией мы разуме-

ем непосредственное переживание в другом своего «я». И нам известно, что эта симпатия не есть факт, *рождающийся* каким-нибудь образом из моего знания о других личностях, но она непосредственно *заключается* в этом факте знания. <...> всякое *эстетическое наслаждение основано* на такой симпатии» (Липпс Т. Основные вопросы этики. СПб.: Изд-во О. Н. Поповой, 1905. С. 18). Наиболее полное выражение указанная традиция получила у Е. В. Аничкова, который доказывал влияние М. Гюйо на взгляды Т. Липпса и К. Грооса, а также сопоставлял «симпатию» М. Гюйо с понятием «эстетической любви» Г. Когена (Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 159, 162-165, 169-180). Именно в рамках этой традиции, как наиболее известной русскому читателю, М.М.Б. в *АГ*, касаясь теории «симпатии», называет имена Липпса, Грооса, Гюйо и Когена (С. 94, 154).

В 1910-е гг. «категория другого» стала в России одной из главных тем философских обсуждений. С одной стороны, обсуждалась корреляция «я — другой», установленная в «Этике чистой воли» Г. Когена (Савальский В. А. Основы философии права в научном идеализме: Марбургская школа философии: Коген, Наторп, Штаммлер и др. М.: Тип. Имп. Моск. ун-та, 1908. Т. 1. С. 305; Вышеславцев Б. П. Этика Фихте: Основы права и нравственности в системе трансцендентальной философии. М.: Печатня А. Снегиревой, 1914. С. 381), а с другой, — проблема «чужого Я», попавшая в центр внимания после выхода книги И. И. Лапшина (Лапшин И. И. Проблема «чужого Я» в новейшей философии. СПб., 1910), где был собран исключительно богатый материал, касающийся в том числе и категории «другого». Для общей атмосферы этих обсуждений показательно, что Вяч. Иванов в статье «Достоевский и роман-трагедия» с равным успехом применяет как категорию «другого», так и категорию «чужого Я» (Иванов В. И. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические М.: Мусагет, 1916. С. 3-60). Кроме того, оживлению интереса к категории «другого», центральной в учении Л. Фейербаха, способствовало, помимо изложения философии «туизма» Фейербаха (определение Ф. А. Ланге из его «Истории материализма») в книге Лапшина (Лапшин И. И. Проблема «чужого Я» в новейшей философии. СПб., 1910. С. 109-112), издание в 1923 г. в Москве первого тома его «Сочинений», куда вошли переводы всех основных его работ, содержащих эту категорию. На Фейербаха в связи с проблемой «другого» М.М.Б. ссылается в *АГ* (С. 125: «<отсутствие> систематического обоснования разноценности я и другого <...> обусловливает целый ряд внутренних противоречий этических систем (указал Фейербах)») и в докладе «Проблема обоснованного покоя» в записи Л. В. Пумпянского (С. 329).

Понятие «дистанция» восходит к выражению Ф. Ницше «пафос дистанции», которое появляется в его книгах «По ту сторону добра и зла» (№ 257), «К генеалогии морали» (№ 2) и «Сумерки идолов» (№ 37) (Ницше Ф. Соч. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 379, 416-417, 614). Статус особого философского понятия с многообразным кругом значений слово «Distanz» приобретает у Г. Зиммеля и встречается почти во всех его работах, начиная с конца XIX в. (Gerhardt V. Pathos der Distanz // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 7. Basel: Schwabe, 1989. Sp. 199-201; Claessens D. Distanz, soziale // там же. Bd. 2. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1972. Sp. 269). Например, проблему отношения к «другому» он в своей знаменитой «Социологии» формулирует при помощи этого понятия: «Всякое воссоздание души определяется сходством с нею, и хотя это не единственное условие душевного познания, поскольку, с одной стороны, необходимой кажется нетождественность для достижения дистанции и объективности, а с другой стороны <...> А что это требование уже логически несовместимо с требованием дистанции и объективной оценки, на котором помимо всего держится представление Другого <...>» (Simmel G. Exkurs über das Problem: Wie ist Gesellschaft möglich? // Он же. Soziologie. Leipzig, 1908. S. 32-33; Зиммель Г. Избранное. В 2-х томах. М.: Юрист, 1996. Т. 2. С. 514). С начала 1910-х гг. это понятие Г. Зиммеля входит в обиход различных философов, в том числе и М. Шелера. Однако перевод этого термина в русской традиции имел свои особенности. Если в Немецко-русском словаре Павловского (кон. XIX в.) значения для слова «Distanz» — «дистанция, расстояние, отстояние, участок протяжения, дороги» (Павловский И. Я. Немецко-русский словарь. 3-е изд., испр. и значит. доп. Рига: Н. Киммель, 1902. С. 326), то в Словаре русского языка Грота (1895) первое и основное значение для слова «дистанция» — «расстояние одного места от другого по путям сообщения» (Словарь русского языка, сост. 2-м отд. имп. Акад. наук. СПб., 1895. Вып. 3. Стб. 1036). И только в Словаре русского языка Ушакова (1935) «дистанция» определяется в близком к современному употреблению значении — «то же, что расстояние (книжн.)» (Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935. Т. 1. Стб. 717). Поэтому старшее поколение переводит термин «Distanz» как «расстояние», а более молодое как «дистанция». Так, Вяч. Иванов в статье «Старая или новая вера?», вошедшей в сборник его статей «Родное и вселенское» (1917), переводит выражение Ницше как «пафос расстояния». То же можно заметить в переводе 1-ой главы 2-го издания (1911) книги Г. Зиммеля «Hauptprobleme der Philosophie» (Зиммель Г. Сущность философии / Пер. Т. И. Райнова // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. 7. С. 234-261). Так же и Г. Г. Шпет имеет в виду «Distanz», когда пишет: «Для возможности эстетического

восприятия личности еще больше, чем в эстетическом восприятии экспрессивности самих знаков, нужно освободиться от своих личных реакций на личность, как предмет созерцания. Она в нашем сознании может запутаться в совершенно непроницаемом тумане наших «симпатий» и «антипатий», переживаний не эстетических, а иногда и прямо им враждебных. Любовное отношение здесь может мешать не меньше враждебного, пиетет не меньше снисходительности. Надо отойти как бы на расстояние, чтобы выделить и оценить свое эстетическое отношение к личности и ее типу» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб.: Колос, 1923. [Вып.] 3. С. 89). Особенно нагляден перевод одного и того же текста представителями разных поколений. Н. К. Бонецкая, пытаясь связать возникновение понятия М.М.Б. «вненаходимость» с понятием «дистанции», приводит две цитаты из Г. Риккерта (Бонецкая Н. К. Примечания к «Автору и герою». С. 250): «Лишь там, где существует отстояние, дистанция, возможна эстетическая ценность» (Риккерт Г. Ценности жизни и культурные ценности // Логос. 1912-1913. Кн. 1-2. С. 28); «Только там, где есть расстояние, возможна эстетическая ценность» (Он же. Философия жизни: Изложение и критика модных течений философии нашего времени. Пб.: Academia, 1922. С. 139). Но вторая цитата представляет собой другой перевод того же текста, поскольку статья «Ценности жизни и культурные ценности» вошла в состав книги «Философия жизни» (там же. С. 11). В том же «Логосе» у Ф. Ф. Степуна в 1913 г. вновь появляется «дистанция» в привычном для современного читателя значении (Степун Ф. А. Жизнь и творчество // Логос. 1913. Кн. 3-4. С. 86). У М.М.Б. в ранних работах нигде не встречается подчеркнуто терминологического употребления слов «расстояние» и «дистанция». Последнее, «дистанция», появляется только в *ПТД*.

Что же касается других понятий, заимствованных М.М.Б., по мнению Б. Пула, у М. Шелера, то понятие «поступка» было обосновано, и при этом в направлении близком М.М.Б., в «Индивидуальном законе» Г. Зиммеля и в «Этике чистой воли» Г. Когена. Теория «заражения» чувств или массовых фобий и эмоций была разработана во французской социологии последней четверти XIX в. На работы ее представителей ссылается в своей книге М. Шелер, и те же работы, хорошо известные в русских переводах, имеет в виду М.М.Б., когда в *АГ* упоминает эту теорию (С. 160). Различение формальной и материальной этики восходит к Канту, который применяет понятия «Form» и «Materie» не только в своей теории познания, но и в этике. Это различение было принято в европейской философии задолго до М. Шелера (см., например, раздел «Формальное и материальное определение нравственности» в популярном руководстве О. Кюльпе: Кюльпе О. Введение в философию. 2-е, доп. и испр. изд. СПб.: Изд-во

О. Н. Поповой, 1908. С. 296-306), который дает ему лишь новое истолкование. Проблемы взаимотношений героя и творца, двойничества и самозванства находились в центре внимания М.М.Б. с момента пребывания в Невеле, как можно судить по отражению этих вопросов в невельских докладах Л. В. Пумпянского и его книгах «Достоевский и античность» и «Гоголь» (см.: *Пумпянский*). То же можно сказать о критике теории «вчувствования» в книге М. Шелера. М.М.Б. хорошо была известна, как об этом говорит ссылка в *АГ*, статья Н. О. Лосского, где излагается критика теории «вчувствования» Т. Липпса в первом издании книги М. Шелера (1913), но при этом дается и критика построений самого Шелера (Лосский Н. О. Восприятие чужой душевной жизни // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 2. С. 189-200). Вместе с тем, ни эта критика теории «вчувствования» у М. Шелера, ни критика этой теории у Г. Когена, П. Наторпа, Н. О. Лосского, С. Л. Франка и других не побудили М.М.Б. отказаться от понятия «вчувствование» во всех известных нам его ранних работах — *ФП*, *АГ* и *ВМЭ*.

М.М.Б. неоднократно дает в *ФП* (С. 18) и *АГ* описание процесса вживания («вживание» — другой вариант перевода термина Einfühlung, «вчувствования») и возврата в себя. Согласно Б. Пулу, описание этого процесса и, следовательно, понятие «вненаходимости» заимствовано М.М.Б. у Н. Гартмана, который в книге «Основные черты метафизики познания» (1921) говорит о выходе субъекта из себя в процессе познания и последующем возвращении в себя, а в «Этике» (1926) относит тот же процесс к явлению «вчувствования» (Poole B. From phenomenology to dialogue. P. 120-123). Между тем, построение Н. Гартмана следует рассматривать как ещу одну параллель конструкции, имевшей место в европейской и русской философии конца XIX — начала XX в. Уже Т. Липпс, как это следует из его детального описания процесса «вчувствования» в «других», фактически подразумевает возвращение в себя, на исходную позицию, после завершения этого процесса (Липпс Т. Руководство к психологии. С. 222, 226). Близким образом описана структура погружения в переживание и возвращения в себя в статье Ф. А. Степуна «Жизнь и творчество» (Степун Ф. А. Жизнь и творчество // Логос. 1913. Кн. 3-4. С. 82-91). Но много ранее С. Н. Трубецкой предположил в книге «Метафизика в древней Греции» (1890), что в момент мыслительного акта происходит выход за временны́е и пространственные пределы сознания (Трубецкой С. Н. Собр. соч. М., 1910. Т. 3. С. 15-26; см. также: там же. М., 1908. Т. 2. С. 19-20, 412-414).

Таким образом, все указанные Б. Пулом темы и проблемы *АГ* объясняются предшествующей (до начала 1920-х гг.) философской традицией, и нет необходимости подвергать сомнению традиционную датировку *АГ*, а тем более относить создание *АГ* к 1927 г. (Н. Н., В. Л.)

АГ можно, с некоторыми оговорками, признать ключевым текстом М.М.Б. с точки зрения написанного им впоследствии. В ранних текстах М.М.Б. (дошедших и не дошедших до нас) происходит радикальная проблематизация взаимоотношений между искусством и жизнью, познанием и действительностью, эстетикой и теорией, философией и филологией, между юридическим и неофициальным субъектом или лицом, наконец, между религиозной и светской реальностью — проблематизация, которая при всей своей уникальности как в русской, так в значительной мере и в западной гуманитарной культуре XX в., произошла в совершенно определенный, единственный период русской и западноевропейской истории. Гуманитарное познание XX в. стоит под знаком существенно иного, по сравнению с традиционным историзмом, переживания и понимания истории, историчности (Geschichtlichkeit); М.М.Б., соответственно, говорит о «большом времени», в котором «нет ничего абсолютно мертвого», а его младший современник, немецкий философ и филолог-классик Г. Г. Гадамер, создатель неклассической философской герменевтики, со своей стороны, говорит об «абсолютной историчности» бытия-события. Для того, чтобы лучше представить себе направленность и самый облик *АГ*, нужно прояснить следующие основные моменты: 1. систематическое место *АГ* внутри общефилософского мышления М.М.Б.; 2. своеобразие его «эстетики словесного творчества» на фоне европейской эстетики и философии искусства XIX-XX вв.; 3. место философско-эстетической мысли М.М.Б. в ситуации смены гуманитарной парадигмы в начале XX в.

По своему замыслу, содержанию и стилистическому облику *АГ* необходимо рассматривать и оценивать в единстве с другими, почти одновременно писавшимися М.М.Б. исследованиями, созревшими в первый период творчества, во время пребывания (после учебы в качестве вольнослушателя на историко-филологическом факультете Петроградского университета) в Невеле и Витебске (1918-1924). В письме к М. И. Кагану от 20 февраля 1921 г. М.М.Б. писал: «В последнее время я работаю почти исключительно *по эстетике словесного творчества*» (*ДКХ*. 1992. № 1. С. 66). В эти же самые годы М.М.Б. пишет другие свои принципиальные сочинения, о чем сохранились свидетельства. Менее года спустя после процитированного письма к М. И. Кагану М.М.Б. сообщает тому же адресату: «Сейчас я пишу работу о Достоевском, которую надеюсь весьма скоро закончить; работу «Субъект нравственности и субъект права» пока отложил» (там же. С. 72). Петроградский журнал «Жизнь искусства» сообщал в августе 1922 г. в разделе «Театрально-литературная хроника»: «Молодым ученым М. М. Бахтиным написана книга о Достоевском и трактат “Эстетика словесного творчества”» (Бочаров С. Г. Комментарии к *ПТД — Т. 2*, 433). Таким образом, в это время молодой мыслитель пишет фун-

даментальное исследование, характеризуемое им в недатированном письме к М. И. Кагану того же периода как «введение в мою нравственную философию» (*ДКХ*. 1992. № 1. С. 71), а также книгу о Достоевском, «прототекст» (термин Н. И. Николаева) известной монографии 1929-го и 1963-го гг., который, по всей вероятности, преломлял в себе и конкретизировал проблематику других работ. К этим работам, бесспорно, относится и самый ранний из известных нам текстов М.М.Б. — маленькая статья *ИО*, напечатанная в 1919 г. в Невеле, этот, как отмечалось в критической литературе, «манифест», который вполне может служить эпиграфом к *АГ* (и к бахтинскому наследию в целом). Важно поэтому при чтении и оценке *АГ* исходить не только из фактического разнообразия более или менее дошедших или вовсе не дошедших до нас текстов; существен замысел целого, некое единство целого, объемлющее и пронизывающее все темы и все тексты. Сопоставление *АГ* с *ФП*, а обоих этих произведений — с упомянутой статьей *ИО*, позволяет говорить о намеченных в тексте *ФП* направлениях единого исследования; одно из этих направлений и осуществляется в *АГ*. В вводной части *ФП*, в том месте, где в качестве некоторой аналогии вводится сравнение с «архитектоникой мира Данте» (сравнение, которое мы встретим в книге о Достоевском конца 1920-х гг. и еще позднее, в очерках конца 1930-х гг. о «хронотопе» в литературе, причем в той же самой связи с действием-мистерией, придвинутым к «последним границам бытия»), — молодой мыслитель, представив предварительное общее обоснование своего философского замысла, формулирует внешне-композиционные очертания всего намеченного исследования:

«Первая часть нашего исследования будет посвящена рассмотрению именно основных моментов архитектоники действительного мира, не мыслимого, а переживаемого. Следующая будет посвящена эстетическому деянию как поступку — <...> этике художественного творчества. Третья этике политики и последняя — религии» (С. 50).

Таким образом, *АГ* — одно из четырех принципиальных направлений («этика художественного творчества»), в сущности, одного (точнее, единого) «исследования». Перед нами настоящая система мышления, но она не похожа на «систему» в привычном смысле слова. Возможна ли система не собственного так называемого мировоззрения — система мысли, как сказал бы Л. В. Пумпянский, «уединенного лица», — но именно система объективного мира жизни, «не мыслимого, а переживаемого», причем не мною одним, философом, но именно другими? Эта проблема со всею остротой встала в переломное европейское время вокруг 1920-го года уже для самой научной философии; прогремевшая тогда книга О. Шпенглера «Закат Европы» была вызовом, помимо всего прочего, еще и с точки зрения исторически назревшей не-

обходимости систематической философии по ту сторону «системы». По ту сторону того, что молодой М.М.Б. называет «теоретизмом», ранний М. Хайдеггер — «теоретической установкой» (theoretische Einstellung), М. Бубер — миром «Оно», а Ф. Розенцвейг — просто «Философией» (с большой буквы). На фоне этого кризиса философии и самого понятия «система философии» — кризиса, в условиях которого о «переживании», «выражении», «вчувствовании», «гештальте» и тому подобных вещах (так или иначе затрагивающих проблемы эстетики) заговорила уже не только полупрезираемая довоенной университетской наукой так называемая философия жизни, но и так называемая строгая наука, — на этом общеевропейском фоне слома и смены парадигмы в философии и других гуманитарных дисциплинах бахтинская эстетика оказывается исторически и систематически на своем месте (исторически уместной). Как и обратно: только на этом общем фоне замысел и осуществление «исследования» предстает чем-то вполне уникальным. Отнесенная к миру жизни, не мыслимому, а переживаемому (и постольку по-новому мыслимому), система исследования М.М.Б. начала 1920-х годов, определяемая им самим философско-искусствоведческим термином «архитектоника», даже в том виде, в каком она доступна нам сегодня, — не имеет аналогов ни в русской, ни в немецкой, ни в какой бы то ни было другой философии XX в. Как раз при сопоставлении *АГ* и *ФП* с наиболее близкими и по времени, и по существу философскими, религиозно-философскими или эстетико-философскими исследованиями, бахтинский подход если не глобальнее, то специфичнее — и как раз постольку близок принципиальной тенденции гуманитарных наук XX в. — тенденции не к заведомо «обедняющему», как подчеркивает русский мыслитель, мнимому синтезу (материалистическому или идеалистическому), а наоборот, к обогащающей предмет дифференциации. Способность к положительной «спецификации», научной проработке конкретных и разных областей культурного творчества — вот в чем и ранний и поздний М.М.Б., похоже, вполне уникален. В *АГ* читатель, вслед за автором, движется по внутренним и внешним границам эстетической деятельности со всем тем, что не есть искусство и что должно со всею систематической ясностью и отчетливостью отличаться от него в качестве другого: таковы, как мы знаем, «этика политики», «этика религии», этика «юридическая» и «нравственная», наконец пронизывающая и объемлющая все эти деятельности и специфицированные области культуры «нравственная реальность». Аналогии с бахтинским «исследованием», и отнюдь не случайные или только «возможные», очень важны; они относятся к более общей духовно-исторической и философско-теоретической проблематике конца XIX — начала XX вв.; но они, эти аналогии, не могут сами по себе дать представление или, тем более,

что-то сказать о самом непосредственном, о том, что, действительно, «бросается в глаза» в тексте *АГ* (как и *ФП*) с самого начала и до самого оборванного конца.

Критериев для понимания и оценки жанровой формы *АГ* (а равно и задуманного, но не осуществленного общего «исследования», частью которого оно является) не дает «нормальная наука», о которой писал Т. Кун в своей известной книге, отличавший от нее «ненормальную»: последняя переворачивает устойчивую «парадигму» научной мысли. Стоит напомнить написанный почти через сорок лет фрагмент М.М.Б. «Проблема текста» и прочитать, — зная уже *ФП* и *АГ*, — его начало:

«Приходится называть наш анализ философским прежде всего по соображениям негативного характера: это не лингвистический, не филологический, не литературоведский или какой-либо иной специальный анализ (исследование). Положительные же соображения таковы: наше исследование движется *в пограничных сферах*, т. е на границах всех указанных дисциплин, *на их стыках и пересечениях*» (*Т. 5*, 306).

Перед нами — то же самое «исследование», но уже (в духе начинающейся новой эпохи) в качестве междисциплинарной логики гуманитарного мышления — мышления не над отдельными науками, но между ними. Ни у М. Бубера с его еще слишком общим, малодифференцированным открытием сферы «междучеловеческого» (das Zwischenmenschliche), ни у М. Хайдеггера или его ученика К. Левита с их попытками в 1920-е годы (потом брошенными) тематизировать и феноменологически описать то же самое как бы вдруг тогда по-новому открывшееся измерение «между» в качестве категории «совместного бытия» (Mitsein) у Хайдеггера и «сочеловека» (Mitmensch) у Левита, ни у Э. Гуссерля, обратившегося в 1920-1930-е гг. к проблематике «другого» и «жизненного мира» (того, что позднее было названо «социальной онтологией»), ни у западных Philosophen des Miteinander («философов диалога»), ни у современных М.М.Б. представителей философской антропологии (М. Шелер, X. Плесснер и др.), ни наконец у Г.-Г. Гадамера, — нигде в, так сказать, магистральном сюжете западной философии XX в. мы не найдем такого внимания к «спецификации» как проблеме, по-хайдеггеровски выражаясь, «онтологического различия».

Речь идет у молодого М.М.Б. (как это отмечали западные и отечественные комментаторы и интерпретаторы) о радикальной ревизии всей западной метафизики и, соответственно, о преобразовании магистральной философской традиции Запада, от Платона до неокантианства. Только на фоне происшедшего в западной (прежде всего в немецкой) философии «перехода от мира науки к миру жизни», о котором говорит упоминавшийся выше Гадамер в своем обращении «К русским читателям» (1990; Гада-

мер Г. Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 7) и который М.М.Б. определил (в многозначительной философской сноске со ссылкой на Макса Шелера) в книге о Достоевском (1929) в качестве только еще начавшейся на Западе в 1910-1920-е гг. «принципиальной критики монологизма» (*Т. 2*, 60), — только на таком значительном фоне научно-философское исследование русского мыслителя (как и его наследие в целом) вообще может быть правильно локализовано в истории гуманитарно-философского мышления XX в.

Научно-философский подход М.М.Б. называли то деконструирующей западный метафизический «теоретизм» «архитектоникой ответственности» (Кларк К., Холквист М. Архитектоника ответственности // Филос. науки. 1995. № 1. С. 9-35), то преобразовывающей аристотелевский костяк западного мышления (его логику и поэтику) «прозаикой» (Морсон Г. С., Эмерсон К. Творчество прозаики. Глава из книги // Бахтинология: исследования, переводы, публикации / Под ред. К. Г. Исупова. СПб., Алетейя, 1995. С. 288-309), то особой и специфически русской вариацией магистрального сюжета современной социальной онтологии — «социальной онтологией причастности» (Махлин В. Л. «Из революции выходящий»: программа // Бахтинский сборник. III. М.: Лабиринт, 1997. С. 198-248), то наконец, с опорой на более позднее словоупотребление самого М.М.Б., — «диалогизмом» (Holquist M. Dialogism: Bakhtin and His World. London and New York, 1990). Все эти определения, бесспорно, схватывают, каждое посвоему, три самых общих особенности ранних работ невельско-витебских лет: во-первых, глубокую внутреннюю взаимосвязь всех направлений «исследования»; во-вторых, некоторую общую его направленность; в-третьих, наконец, в *АГ*, в *ФП* (как позднее в монографиях о Достоевском и Рабле, в работах о романе и о речевых жанрах) можно видеть попытку, по словам американского критика, «полностью переосмыслить вопрос об основаниях человеческого общежития, или коммунальности (communality)» (Carrol D. The Alterity of Discourse: Form, History and the Question of the Political in M. M. Bakhtin // Diacritics. Vol. 13. № 2 (Summer 1983). P. 68). Только в западноевропейской (именно немецкой) философии того же периода конца 1910-х — начала 1920-х гг. можно найти относительно аналогичные по замыслу научно-философские или религиозно-философские исследования, более завершенные, чем бахтинское, а главное, напечатанные в свое время. Знаменитая «Теория романа» Георга (Дьердя) Лукача (1920), как теперь известно, только фрагмент всеобъемлящего эстетико-культур-философско-политико-теологического сочинения о Достоевском (Lukacs G. Dostojewski: Notizen und Entwürfe / Hrsg. von G. C. Nuiri. Budapest, 1985), над которым Лукач работал с начала мировой войны, вероятно, параллельно с более

академичными работами — так называемыми «Гейдельбергской философией искусства» (1914-1916) и «Гейдельбергской эстетикой» (1916-1918); последние останутся в рукописи и будут опубликованы, (как и *АГ*) уже после смерти автора в 1970-е гг. (хотя и совсем по иным причинам). Известная книга Мартина Бубера «Я и Ты» (1923), оказывается, тоже фрагмент задуманного автором пятитомного философского произведения обо «всем», причем книга писалась и обсуждалась в 1919-1922 гг. в ситуации нарождения не знавших друг о друге почти ничего, но быстро узнававших друг друга в общем «котле» проблем так называемых диалогических мыслителей (см. об этом: Махлин В. Л. Я и Другой: к истории диалогического принципа в философии XX века. М.: Лабиринт, 1997; а также напечатанную в качестве приложения к этой книге статью: Бубер М. К истории диалогического принципа — С. 225-237). Слово «Все» (Das All) — первое слово знаменитой «Звезды спасения» Франца Розенцвейга (1921), начатой автором в 1918 г. в окопах на Македонском фронте. Эта единственная в своем роде религиозно-философская критика западной метафизики «от ионийцев до Иены» (то есть от Фалеса до Гегеля), написанная «против философов» и «против теологов», имеет, пожалуй, то общее с разоблачаемой автором «Звезды» метафизикой от «греков» до так называемой классической немецкой философии, что и у Розенцвейга, как у его основного оппонента — идеализма, притязание глобально: вопрос идет о новом оправдании христианства и иудаизма, «двух стрелок на циферблате мировой истории», в свете общего тогда краха идеализма, либерализма и университетской философии (в особенности неокантианства). Когда в еще не закрытом петербургском журнале «Мысль», редактировавшемся Н. О. Лосским и др., читаешь подписанную инициалом «К» рецензию на «Звезду спасения», то трудно отделаться от впечатления, что речь идет о *ФП* или *АГ* — не в смысле (невозможного) «влияния», а с точки зрения формы видения — феноменологии этого мира, «не мыслимого, а переживаемого», и это — в диапазоне от героя греческой трагедии до реального смертного человека, брошенного историей и так называемой культурой умирать неизвестно за что и неизвестно зачем (Мысль. 1922. № 1. С. 176-179). Еще важнее аналогия бахтинского замысла с М. Хайдеггером, причем не только со сравнительно поздним главным его произведением «Бытие и время» (1927) (которое, как известно, было только началом, но так и не имело продолжения), но и с предшествовавшими книге университетскими лекциями во Фрайбурге 1919-1923 гг., которые публикуются в последние десятилетия. Достаточно здесь напомнить то место в курсе лекций 1923 г. «Онтология. Герменевтика фактичности» (отсюда, как свидетельствует Гадамер, в сущности и начался так называемый герменевтический поворот в западной философии XX в.), где Хайдеггер

обвиняет практически всю современную ему университетскую философию, в особенности своего непосредственного учителя Генриха Риккерта (с которым полемизирует М.М.Б. в *ФП* и *АГ*) ни много ни мало, как в «платонизме варваров» (Platonismus der Barbaren; см.: Heidegger M. Ontologie (Hermeneutik der Faktizität). Gesamtausgabe. Bd. 63. Frankfurt am Main, 1988. S. 42). Бахтинская критика «гносеологизма всей философской культуры XIX и XX веков», как сказано в *АГ*, идет, явным образом, в том же направлении, и то, что Хайдеггер называет в 1923 г. «герменевтикой фактичности», в *ФП* называется куда менее вызывающе — «конкретной историчностью» (С. 8). Т. е. дело идет в сущности о том же — о критике западной метафизики в таких же предельных масшабах «от ионийцев до Иены». Главное основание для аналогий между философской мыслью М.М.Б. и всей так называемой постидеалистической философией, от позднего Шеллинга и Киркегора через Ницше и Дильтея к Гуссерлю и Хайдеггеру, Г. Мишу и Г. Липпсу, Ф. Розенцвейгу и О. Розенштоку-Хюсси, М. Шелеру и X. Плесснеру, Гадамеру и многим другим, — в том общем повороте от «теоретизма» и метафизического «платонизма», в котором М.М.Б. участвовал как русский мыслитель. В контексте этого поворота обнаруживается и особая актуальность эстетического, проблематизованная М.М.Б. в частности и в особенности в его исследованиях «эстетики словесного творчества».

Первый выпуск «Эстетических фрагментов» старшего русского современника М.М.Б., философа Г. Г. Шпета, датированный январем 1922 г., начинается со следующего утверждения или, пожалуй, признания: «Едва ли найдется какой-нибудь предмет научного и философского внимания — кроме точнейших: арифметики и геометрии, — где бы так бессмысленно и некрасиво било в глаза противоречие между названием и сущностью, как в Эстетике» (Шпет Г. Г. Соч. М., 1989. С. 345). Для нас в этом утверждении существенны, в основном, две вещи: что такое в русской философии могло быть осознано и сказано только тогда, когда это и было написано и напечатано (исторический аспект); что Шпет фиксирует здесь в своем резкой, почти вызывающей манере теоретический вопрос, остро вставший тогда, в начале 1920-х годов, для филологии по-своему, а для философской эстетики по-своему (предметно-систематический аспект). Если в шпетовских «Эстетических фрагментах» проблема несоответствия между «названием» науки эстетики и ее «сущностью» выражена настолько же фагментарно, насколько и риторически, то в бахтинской «эстетике словесного творчества», наоборот, представлен внутренне цельный ответ на тот же вопрос в целой системе других вопросов. Но сами эти вопросы, как правило, не тематизированы, то есть мотивационный контекст вопроса и ответа остается не эксплицированным. Только по-новому поставленный в XX веке вопрос об

искусстве дает возможность, по крайней мере, прояснить некоторые общие тенденции эстетики М.М.Б., прежде всего, — проблематизацию самого понятия «эстетика».

Эстетика и эстетическое получили место в системе познания, но так и остались чем-то маргинальным, как бы не вполне уместным в системе философского знания; противоречие между «названием» и «сущностью», о котором на переломе эпох и парадигм мышления скажет у нас Г. Г. Шпет в XX в., обнажалось и проблематизировалось во все кризисные эпохи культуры (включая, конечно, и «кризис эстетики» накануне краха СССР) (см. материалы дискуссии «Кризис эстетики?» в журнале «Вопросы философии», 1991, № 9). Гегель, начиная свои «Лекции по эстетике» (читались в 1820-1829 гг.), на свой лад исходит из несовпадения названия и сущности «эстетики» — несовпадения, которое через сто лет будет констатировать Г. Г. Шпет как доказательство утраты философией искусства своего предмета. Но для Гегеля вопрос стоит по-другому. Термин «эстетика» традиционно «означает, скорее, науку о чувстве, чувствовании»; но как раз поэтому название обозначаемой этим термином науки «неудачно и носит поверхностный характер» (Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х томах. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 7). Для Гегеля предметный смысл термина «эстетика» всецело перемещен в область искусства и этою областью ограничен: «Поскольку слово само по себе нас не интересует, мы готовы сохранить название «эстетика», тем более что оно утвердилось в обычной речи. И все же единственное выражение, отвечающее содержанию нашей науки, — это «философия искусства» или, еще более определенно, — философия художественного творчества» (там же).

В XX в. «актуальность прекрасного», о которой говорит Г. Г. Гадамер (Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного // Он же. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 266-333), — одна из задач и тем философского познания вообще; она связана с радикальным пересмотром границ между жизнью, познанием и искусством, чему и посвящен, как мы уже знаем, эстетический трактат молодого М.М.Б. *АГ* начинается с тематизации и проблематизации «течения жизни смертного человека» и пространственно-временной «архитектоники» реального мира (позднее М.М.Б. будет говорить о «хронотопе»), в котором живет человек. Предвосхищающий, если не пророческий, для XX в. смысл поворота философии от отвлеченно-содержательно-идейного к «чувственному», «конечному» познанию всего только идеального и в себе бесконечного — имеют некоторые мысли Гете. Это в особенности относится к его замечанию в разговоре с Эккерманом, высказанному 17 февраля 1829 г. (как раз тогда, когда Гегель в Берлине в последний раз читал свой курс по эстетике). В тот день Гете сказал: «В немецкой философии надо бы довести до конца

еще два важнейших дела. Кант написал «Критику чистого разума» и тем совершил бесконечно многое, но круг еще не замкнулся. Теперь необходимо, чтобы талантливый, значительный человек написал *критику чувств и рассудка*. Если бы она оказалась удачной, нам, пожалуй, больше нечего было бы спрашивать с немецкой философии» (Эккерман И. П. Разговоры с Гете. Ереван: Айристан, 1988. С. 281).

Под знаком «критики чувств» в XX в. стоят различные направления теоретической философии — прежде всего феноменология и философская антропология. «Подлинная философия, — писал М. Мерло-Понти в своей главной книге под характерным названием «Феноменология восприятия» (1945), — в том, чтобы снова научиться видеть мир, в этом смысле рассказанная история может обозначать мир с той же «глубиной», что и философский трактат» (Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999. С. 21). Именно феноменология Эдмунда Гуссерля (1859-1938), на которого опирался, среди прочих, и Мерло-Понти, дала новую перспективу, как пишет современный исследователь, «продуктивному почину» основателя философской эстетики А. Баумгартена (Fellmann F. Phänomenologie als ästhetische Theorie. Freiburg; München: K. Alber, 1989. S. 116).

Действительно, Гуссерль, основоположник современной феноменологии, в систематическом смысле как бы продолжил на свой лад завет Гете о философской проблематизации «чувств» и «феноменов» (знаменитая мысль в «Годах странствий Вильгельма Мейстера»: «Не надо ничего искать за феноменами; они сами — теория»). Немецкий историк современной философии Ф. Фельман в своей книге «Феноменология как эстетическая теория» говорит: «Обратившись к эстетическому измерению переживания, феноменология произвела эпохальное изменение в понятии теоретической философии. Под лозунгом «к самим вещам» философия становится, главным образом, способом подхода, а не, как прежде, способом обоснования. <...> Философия тем самым отказывается от конструирующего разума как типа рациональности, идеал которого состоит в том, чтобы вывести мышление о мире сразу из одного принципа» (там же. S. 18-19). М.М.Б. в письме к В. В. Кожинову от 2 июля 1962 г. засвидетельствовал «определяющее влияние» Гуссерля (см.: Москва. 1992. ноябрь-декабрь. С. 244; см. также: Бочаров С. Г. Об одном разговоре и вокруг него // Он же. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 489); это влияние в *АГ* совершенно очевидно выражается в том, что здесь доминирует именно «способ подхода» к первичной, фактической реальности эстетической деятельности и ее категориальных участников — «автора» и «героя». Автор и герой — это, с одной стороны, особый случай более общего принципа событийной «положенности» (М. Хайдеггер сказал бы:

«заброшенности») «смертного человека» в реальном мире бытия и времени в корреляции: *я — другой*, а с другой — как бы наоборот: само взаимоотношение между мною и другим или другими в мире оказывается частным случаем феноменологической эстетики «автора» и «героя» во всех сферах воспринимаемой человеческой активности — «поступления». Такова структура всякого «события бытия», которая, как говорится в *АГ*, может быть только «участно описана» посредством «феноменологического описания»: ведь такое событие в принципе непереводимо на язык теоретического мышления — мышления «способом обоснования». То преодоление «объектности», которое выдвинуто на передний план в книге о Достоевском как принципиальный, «формообразующий» момент его «художественного видения» и «художественной идеологии», — в *АГ*, как и в *ФП*, осуществляется как направление новой теоретической философии по ту сторону «теоретизма»: феноменологическое описание становится здесь, действительно, «способом подхода» к эстетической деятельности. Искусство, по М.М.Б., — это тоже некоторая «нравственная реальность» — не как отвлеченная теоретизированная конструкция, тем более не как риторическая конструкция же, но как «живое событие».

Насколько такое необычное понимание эстетики лежало в русле общефилософской мысли, отталкивавшейся от «методизма» и «гносеологизма» неокантианских школ (и шире, от традиции аристотелевской логики — так называемого «апофантического» логоса) именно в исторически переломные годы «столетнего десятилетия» (выражение писателя Е. Замятина) 1914-1923 гг., — об этом можно судить, среди прочего, по первому зрелому труду одного из учеников Э. Гуссерля, основоположника (наряду с М. Шелером) философской антропологии XX в. Хельмута Плесснера. Вышедшая в 1923 г. его книга называлась: «Единство чувств: Основы эстезиологии духа» (Plessner H. Die Einheit der Sinne: Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes. Bonn, 1923). Во введение к этой книге Плесснер, ссылаясь на вышеприведенное замечание Гете в беседе с Эккерманом, но также, среди прочего, и на баумгартеновское Gnoseologia inferior («низшее познание»), говорит о «новой земле философского исследования» (замечая попутно: «Труд Канта еще не дождался своего дня») и определяет перспективу своего исследования как «изменение теоретико-познавательных воззрений на ощущение и восприятие» (там же. S. 14). Термин «эстезиология духа» не привился, но имплицированная термином «критика чувств» оказалась решающей для плесснеровской философской антропологии — не только для позднейших исследований этого автора (например, такой книги, как «Смех и слезы», 1941), но и для современных попыток, следуя за Плесснером, развернуть проблематику «эстезиологии» на границах эстетики, теологии, этики и мифа, притом в аспекте человеческой

телесности, столь существенной в *АГ* (см., например: Wils. «Ästhetische Güte»: Philosophisch-theologische Studien zu Mythos und Leiblichkeit im Verhältnis von Ethik und Ästhetik. München: Wilhelm Fink, 1990). Исходным пунктом «философско-теологических исследований о мифе и телесности в их отношении к этике и эстетике» в этой книге является ранняя статья Х. Плесснера (в соавторстве с Э. фон Гебстаттелем) «Смысл подражательного выражения. К теории осознания другого "я"»(1913/1914), на которую сослался М. Шелер в предисловии к переизданию (1926) своей книги «Сущность и формы симпатии» (1923); М.М.Б. в своем конспекте этого переиздания не преминул сразу же выписать эту ссылку, поскольку название статьи Плесснера явно лежало в русле его философских интересов (*Т. 2*, 657).

Г. Г. Гадамер в своей главной книге «Истина и метод» (1960), в которой преобразование философско-гуманитарного разума Нового времени начинается с критики и реабилитации эстетического разума, писал: «По сути мы обязаны освобождением от понятий, препятствовавших адекватному пониманию эстетического бытия, только феноменологической критике психологии и теории познания XIX века. Она показала, что все попытки понимать способ эстетического исходя из познания действительности, рассматривая его как модификацию последней, вводили в заблуждение. Все такого рода понятия, как подражание, иллюзия, внешнее подобие, освобождение от реальности, волшебство, греза, предполагают связь с собственно бытием, от которого эстетическое бытие отличается. Однако феноменологический возврат к эстетическому опыту учит, что последний вовсе и не помышляет о подобной связи, а скорее видит собственную истину в том, с чем имеет дело» (Гадамер Г. Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 128). Здесь имеется в виду более изначальная связь между искусством и бытием, чем та, из которой исходит эстетизм и эстетический имморализм. Введение молодым М.М.Б. категорий «автора» и «героя» в предметную сферу теоретической эстетики (см.: N. Nikolayev. Bakhtin's Second Discovery in Philosophy: «Author» and «Hero» with Reference to the Prototext of the Dostoevsky Book // Dialogue and Culture: Eighth International Conference on Mikhail Bakhtin / Ed. by Anthony Wall. Calgary, 1997. P. 88-89) в контексте XX века, по-видимому, должно быть понято как одна из наиболее ранних вариаций магистрального сюжета современной неклассической философии. У русского мыслителя, явным образом, дело идет о преодолении того, что на языке Гадамера называется «эстетическим различением», «позицией искусства» в идеализме, романтизме и модернизме XIX-XX вв. как разновидностях эстетической метафизики не столько даже в искусстве самом, сколько вне искусства, но с опорой на него.

Говоря об «определяющем влиянии» феноменологии на М.М.Б., никак нельзя упускать из виду другие импульсы, вне учета которых невозможно правильно понять и место так называемого феноменологического метода в *АГ* — метода, которым русский мыслитель работает так, что все возможные здесь аналогии (немецкие, русские или иные), в лучшем случае, проблематичны. Более того: именно потому, что М.М.Б. в ранних произведениях работает феноменологическим методом, совершенно очевидно, что этот метод сам встроен в существенно иную методику, феноменологии скорее чуждую. Но и эта «иная» методика, именно идущая от Канта к Герману Когену установка на систематически-дифференцирующее мышление в зависимости от трех основных сфер и «способностей» человека и человеческой культуры (жизнь, наука, искусство), у молодого М.М.Б. с самого начала — уже другая, бахтинская. Здесь, на почве традиционного систематического мышления, по-видимому, были вскрыты и актуализованы такие возможности отличения искусства от «жизни», которые внутри самой кантианской традиции не могли быть реализованы, а попытки как-то по-новому объяснить связь искусства с бытием за пределами «системы философии», подрывали принцип систематического единства всех областей культуры.

«Эстетическим» в изначальном, более широком смысле слова М.М.Б. называет в *АГ* всю вообще область переживаемого и воспринимаемого органами чувств. Здесь, видимо, и располагается «эстетическое» во втором, более специальном, или специфическом, смысле, совпадающим с феноменом собственно искусства. Проблемный вопрос «эстетики словесного творчества» М.М.Б. достаточно отчетливо зафиксирован Л. В. Пумпянским в его записи цикла лекций М.М.Б. «Герой и автор в художественном творчестве», прочитанных, скорее всего, в июле 1924 г. (после переезда М.М.Б. из Витебска в Ленинград) и представлявших собою, как уже сказано, судя по всему, пересказ *АГ*. «Содержание, — конспектирует Л. В. Пумпянский, — не есть тот-то и то-то, а есть разрез, по которому все в искусстве может быть продолжено чисто познавательно и чисто этически. Содержание есть возможный (бесконечный) прозаический контекст, однако всегда парализуемый формой; пассивность всего познающего, всего поступающего. И проблема эстетики заключается именно в том, чтобы объяснить, как можно так парализовать мир» (С. 328).

Единственной в своем роде попыткой дать принципиальный и систематический ответ на этот вопрос с позиций традиционно-нетрадиционной философской эстетики была и остается до сих пор представленная преимущественно в *АГ* бахтинская «эстетика словесного творчества». (В. М.)

1. Момент обусловленности исследовательской работы временем жизни исследователя. О значении времени жизни см. следующий абзац. Контекст употребления термина «момент» — соотношение частей и целого. «Момент» — выделимый лишь качественно или динамически составной элемент определенного целого, включая и процесс, действие, совершающееся событие как целое; вошедший в состав целого элемент теряет свое независимое от данного целого бытие и становится зависимым в своей определенности от взаимоотношений внутри целого. Это употребление термина «момент» восходит к Гегелю; см.: Borsche T. Moment. II, 4c // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 6. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1984. Sp. 104-108. Определение «момента» у Гуссерля продолжает традицию гегелевского употребления. Гуссерль разделяет понятие «части» на Stücke и Momente и определяет их следующим образом: «Сначала установим фундаментальное разделение понятия «часть», а именно разделение на *фрагменты* (Stücke), т.е. части в предельно узком смысле, и на моменты, или абстрактные части, целого. Каждую часть, самостоятельную относительно какого-либо целого G, назовем фрагментом, а каждую несамостоятельную относительно его часть — моментом (абстрактной частью) этого целого G» (Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 2 / Пер. В. И. Молчанова // Он же. Собр. соч. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. Т. 3. С. 249; Husserl E. Logische Untersuchungen. Bd. 2. Teil 1. The Hague: M. Nijhoff, 1984 (Husserliana, Bd. XIX/1). S. 272 (в 1-ом изд. — S. 260). (В. Л.)

2. Устойчивость, присущая архитектонике. Определение «архитектоники» как структуры особого рода целого, в центре которого находится человек, см. ниже (С. 68 и далее). (В. Л.)

3. В «Божественной комедии» Данте Алигьери в центре вселенной находится неподвижная Земля (земной шар), окруженная снаружи девятью «небесами» (небесными сферами); за пределами девятой небесной сферы, вне времени и пространства, начинается Эмпирей — Небесный рай (Рай, IV, 28-36). В центре обитаемого северного полушария Земли (вся земная суша сосредоточена в северном полушарии) находится Иерусалим (Ад, XXXIV, 114), а в центре необитаемого (покрытого водой) южного полушария возвышается Гора Чистилища, на вершине которой находится Земной рай. Иерусалим и Гора Чистилища — прямые антиподы. После грехопадения Адама и Евы всё человечество обитает в северном полушарии, на противоположной стороне от Земного рая. Под Иерусалимом открывается, уходя к центру Земли, воронка Ада; в девятом круге Ада, в центре Земли, совпадающим с центром вселенной (Ад, XXXII, 73-74), стоит замороженный по грудь

во льду Люцифер. Иерусалим — то место, где был распят Иисус Христос (Ад, XXXIV, 113-115; Чистилище, XXVII, 2-3), т. е то место, где совершилось поворотное событие в истории спасения человечества, событие Искупления. О сути Искупления см.: Троицкий С. В. Искупление // Христианство. Энц. словарь. М.: Бол. Росс. энц., 1995. Т. 3. С. 374-376 (с литературой). Об «образе мира» у Данте ср. также: *ТФР* 437-438. (В. Л.)

4. «Ценностно-событийные центры» потому, что определение их как центров неразрывно связано с совершением *актов оценки*. В данном случае, «ценностно» уточняет значение определения «событийный». «Ценностный» и «событийный» относятся к понятиям, которыми постоянно оперирует М.М.Б. «Ценностный» — от «ценность», т. е. от того, на основании чего производится оценка. Поэтому «ценностный» — имеющий непосредственное отношение к системе ценностей или связанный с оценкой. См. ниже (С. 245-245) резюмирующие утверждения на тему «ценностное окружение», «ценностная ориентация», «принципиальное ценностное различие “я” и “другого”» и особенно (С. 245) «ценностно устанавливаться» = «занимать ценностную позицию» (ср. нем. Stellungnahme). «Событийный» — представляющий собой событие, носящий характер события, относящийся к событию. Ср. немецкое прилагательное ereignishaft. «Событие» — нечто сбывающееся, совершающееся, включая и совершаемое. Ср. часто употребляемые, но редко терминологически фиксируемые немецкие термины Ereignis (событие), Geschehen (совершающееся, происходящее), Vollzug (совершение, исполнение, осуществление). В отличие от философских терминов, восходящих к миру вещей, субстанции, термин «событие» относится к тем терминам (ср. процесс, становление, развитие), которые восходят к миру действий, миру делания, деяния, поступков. См.: Ereignis // Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie / Hrsg. von Jürgen Mittelstrass. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1980. Bd. 1. S. 568 (ср. в том же справочнике «Handlung», «Prozess», «Vorgang», «Werden»). Ср. также определение Geschehen (совершающееся, событие) как «способ бытия того, что изменяется» в справочнике: Neuhäusler A. Grundbegriffe der philosophischen Sprache. 2-te, verbesserte Aufl. München: Ehrenwirth, 1967. S. 77. В. Виндельбанд противопоставлял вещь или субстанцию — событию (Geschehen): «В онтических вопросах вещь или субстанция составляет центральную проблему. В генетических же вопросах центральной является категория, которую лучше всего обозначить как «событие» (Geschehen). Это — общее название, соответствующее греческому gignesthai. Антитеза вещи и события лучше передает суть дела, чем прежняя антитеза бытия (Sein) и становления (Werden); ведь становление — только один из аспектов совер-

шающегося события (Geschehen), а это значит не только, что возникает нечто, чего не было прежде, но также, что нечто, бывшее прежде, прекращает существовать» (Windelband W. Einleitung in die Philosophie. 2-te Aufl. (1-te Aufl. 1914). Tübingen: J.C.B. Mohr (P. Siebeck), 1920. S. 134). Ср. у Пауля Наторпа различение «Factum» и «Fieri», «сделанного» и «делающегося», факта и становления (от лат. factum — сделанное, деяние, истинное событие, и fieri — возникать, совершаться, становиться, делаться): Natorp P. Die logischen Grundlagen der exakten Wissenschaften. Leipzig und Berlin: B. G. Teubner, 1910: S. 14 (научное познание по своему характеру не только «Factum», сделанное, но и «Fieri», делающееся или становящееся); Он же. Allgemeine Psychologie nach kritischer Methode. Erstes Buch. Tübingen: J.C.B. Mohr (P. Siebeck), 1912: S. 38 (понятие «Erlebnis», переживание, содержит в себе действительную тождественность переживающего Я, притом не просто как произвольное допущение (Annahme), а как абсолютный факт (Faktum), или вернее — как Fieri, как абсолютное «деяние» — se faire, как выражается Бергсон); 285 (противопоставляется «генетическое», «динамическое» воззрение на процесс познания — «онтическому», «статичному», или точка зрения «Fieri» — точке зрения «Factum», жесткому, застывшему «результату»); 324 (в контексте критики Бергсона бергсоновское противопоставление «le tout fait» (сделанное, готовое) и «le se faisant» (делающееся) поясняется терминами «Factum» и «Fieri»); 327 (поворот в основной мысли критицизма, совершенный Г. Когеном, полностью соответствует требуемому Бергсоном повороту от «tout fait» к «se faisant» — от Factum к Fieri). В резюмирующей части знаменитой статьи А. Бергсона «Введение в метафизику» (Bergson H. Introduction à la métaphysique // Revue de Métaphysique et de Morale. 1903. T. 11. P. 1-36), где впервые вводится систематически «интуиция» как способ познания, в отличие от «анализа», особенно важны следующие места: «I. *Существует внешняя, однако, непосредственно данная нашему духу* (esprit) *реальность.* <...> II. Реальность эта подвижна. Готовых *вещей* нет, существуют лишь развивающиеся, не устойчивые, а изменяющиеся *состояния.* Покой есть всегда нечто кажущееся, или, скорее, относительное. Сознание нашей собственной личности, в постоянном ее истечении, вводит нас во внутрь реальности, по образцу которой мы должны представлять себе другие реальности. <...> IV. <...> *мы мысленно можем извлечь из подвижной реальности неподвижные понятия; но невозможно воссоздать из неподвижности понятий подвижность реального.* <...> VI. Но на самом деле рассудок наш может следовать обратным путем. Он может поместиться в подвижной реальности, принять ее постоянно изменяющееся направление, наконец схватить ее при помощи *интеллектуальной симпатии*, называемой интуицией. Это крайне трудно. Дух должен <...> перевернуть направле-

ние обычного хода мысли, перевернуть или вернее беспрерывно претворять свои категории. Но зато он придет тогда к текучим понятиям <...> к естественному разрешению проблем, затемненному искусственными терминами, в которых эти проблемы обыкновенно ставятся. *Философствовать — значит обратить обычное направление мысли.* VII. Это обращение никогда не применялось методически, но более глубокая история человеческой мысли показала бы, что ему мы обязаны <...> величайшими научными открытиями <...> Из такого обращения родился самый могущественный метод исследования, которым вообще располагает человеческий разум, метод бесконечно малых. Современная математика есть в сущности попытка заменить *готовое становящимся* (substituer au tout fait le se faisant) <...>» (Бергсон А. Введение в метафизику / Пер. Маргариты Грюнвальд // Он же. Время и свобода воли (Essai sur les données immédiates de la conscience) / Пер. С. И. Гессена. М.: Издание журнала «Русская мысль», 1911. С. 225, 227-228). (В. Л.)

Ср. также определение события как особого термина у Н. О. Лосского: «акт знания всегда есть *психическое* состояние познающего *субъекта*, имеющее характер *события* (т. е. временного элемента мира), совершающегося в момент возникновения суждения» (Лосский Н. О. Преобразование понятия сознания в современной гносеологии и его значение для логики // Логика. М.: Современные проблемы, 1913. С. 14). Ср. также: Лосский Н. О. Восприятие чужой душевной жизни // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 2. С. 191; Он же. Избранное. М.: Правда, 1991. С. 368, 434-435, 450. О понятии «*событие* бытия» см. прим. 265. (Н. Н.)

5. Здесь, «масштаб» — мерило — т. е. то, чем измеряют что-либо; и то, что служит основанием для оценки чего-либо, т. е. критерий (от нем. Maszstab в значении «мерило», «критерий»). «Ценностный масштаб» соответствует обычному в немецкой философии ценностей термину Wertmaszstab в значении той ценности, которая служит основанием для оценки чего-либо. Ср. ниже «ценностный центр». (В. Л.)

6. География «не знает» — в отличие от географа. «Внутри ее избранного целого» география лишена ценностного критерия, но избирает и оформляет целое географ, находящийся вне этого целого и обладающий ценностным критерием. (В. Л.)

7. «Эстетический» («эстетический смысл», «эстетизация», «эстетизован» и т. п.). Понятие «эстетического» в *АГ* производно от общей бахтинской концепции «эстетики» и специально «эстетики словесного творчества»; как производное определение оно требует отдельного пояснения. Во-первых, понятие «эстетического» имеет строго-систематический смысл и место в структуре

бахтинского научно-философского замысла преобразования традиционного философского и научного мышления Нового времени; при этом, однако, традиционное представление о «системе», «строгой науке» и т. п. не вполне приложимо ни к *АГ*, ни к *ФП*. Во-вторых, веер вариативных значений термина «эстетический» («эстетизация», «эстетизован»), встречающихся на первых двух страницах *АГ*, жестко противостоит не только «свободному» употреблению этого слова, но подчас и его терминологическому употреблению в современной философии и гуманитарии. Здесь приходится иметь в виду, что систематический замысел «эстетики словесного творчества» направлен, с одной стороны, на критическое восполнение классической (идеалистической) эстетики, с другой, — М.М.Б. отстаивает незаместимое место «эстетического» перед лицом познавательных, жизненно-практических и иных интересов в возникшей с начала XX в. ситуации «вновь начавшегося поворота против эстетического» (Halder A. Ästhetisch // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 1. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1971. Sp. 580). «Чисто эстетический характер» имеет все то в самом мышлении, что не совпадает с ним самим в его отвлеченно-содержательной, идеально-смысловой «чистоте». М.М.Б. хочет сказать, что даже «для философа» самые отвлеченные понятия («вечность», «бесконечность» и т. п.) актуально имеют свой конкретный жизненный фон и масштаб, свою устойчивость не в содержании мыслимого как такового, а в принадлежности мыслимого живому восприятию. В том же направлении, судя по всему, М.М.Б. в 1930-е гг. введет в литературно-критическое мышление термин «хронотоп». Когда М.М.Б. говорит, что нашему восприятию истории и географии всегда так или иначе сопутствует «некоторая эстетизация», то это собственно означает, что время в первом случае, место и местность во втором должны иметь ценностную точку отсчета, «ценностный вес» и масштаб для того, чтобы мы вообще могли, выражаясь по-кантовски, «ориентироваться в мышлении». «Эстетизовано» в мышлении самого мыслителя то, что имеет «термины» — границы, пределы; только границы позволяют мыслить также и «безграничное» — не наоборот. «Эстетическое» детерминирует сознание и мысль, но не овеществляет, а наоборот, дает им жизнь, исторический вектор, направление.

В системе мышления М.М.Б. обозначение «эстетический» в указанном смысле, т. е. в качестве антропологической предпосылки всякого, в том числе и в особенности художественного мышления, имеет, по крайней мере, две устойчивых, философски принципиальных корреляции. Это, во-первых, проблематика и метафорика «тела», как единственного и необходимого, неформального условия возможности всего, что не есть только тело само. Во-вторых, «эстетический смысл» методически четко отделя-

ется М.М.Б. от естественнонаучного мышления в качестве обозначения всей области мира человечески-исторической жизни, с которой имеют дело так называемые науки о духе (гуманитарные науки). Сближение «эстетического» со всею областью исторического опыта в его отличии от естественнонаучного понимания опыта и установок так называемых опытных наук связывает *АГ* с такими более поздними работами М.М.Б., как текст начала 1940-х гг. «К философским основам гуманитарных наук» (*Т. 5*, 7-10) и заготовки 1970-х гг. В контексте XX в. то же самое сближение «эстетического» и «гуманитарного» обнаруживается в особенности в тех тенденциях и направлениях философской мысли XX в. (преимущественно в Германии), которые связывают дильтеевскую программу «критики исторического разума» и переобоснования философских основ «наук о духе» с развитием постклассической философской герменевтики (Г. Г. Гадамер и его школа), а также так называемой герменевтической логики (Г. Миш, Г. Липпс, О. Ф. Больнов, отчасти Х. Плесснер и их сегодняшние ученики и продолжатели). (В. М.)

8. М.М.Б. в *ВМЭ* показывает эстетический характер всех человеческих категорий, не только жизненных, но и научных. Г. Зиммель в книгах «Проблемы философии истории» и «Созерцание жизни» (Simmel G. Lebensanschauung: Vier metaphysische Kapitel. München und Leipzig: Duncker & Humblot, 1918) отмечает, что деятельность историка по воссозданию исторической действительности есть особого рода форма художественного творчества; при этом он разъясняет, что не имеет в виду стиль изложения и расположение материала (Зиммель Г. Проблемы философии истории (Этюд по теории познания). М., 1898. С. 23-24; Он же. Избранное. В 2-х томах. М.: Юрист, 1996. Т. 2. С. 65). О роли творческого воображения в науке и, в частности, об особых «научных фантасмах», или художественных элементах в научных построениях, подробно, с большим количеством примеров, писал И. И. Лапшин (Лапшин И. И. Философия изобретения и изобретение в философии: (Введение в историю философии). Пг.: Наука и школа, 1922. Т. 1. С. 125-133), уделивший особое внимание видам и типам такого рода «фантасмов» научного воображения в области исторических наук и их отличию и сходству с художественными образами (там же. С. 133-166). (Н. Н.)

9. «Интонировать» — произносить с соответствующей смыслу высказывания интонацией или соответствующим тоном. Ср. ниже определение интонации: «Каждое выраженное слово обозначает не только предмет, не только вызывает некоторый образ, не только звучит, но и выражает некоторую эмоционально-волевую реакцию на обозначаемый предмет, которая при действительном произнесении слова выражается в интонации его» (С. 75). См.

также прим. 116 к *ВМЭ*. «Ничтожный» — крайне незначительный; ср. французское выражение, в свое время ставшее международным, — quantité négligeable — «количество, которым можно пренебречь», т. е. крайне незначительная величина. (В. Л.)

10. Теоретическое суждение — познавательное, научное, в отличие от практического (по терминологии Канта — суждение «теоретического разума», в отличие от суждения «практического разума»). (В. Л.)

11. «Уплотняться», «оплотняться» (см. ниже: «с оплотненным временем») — в этих глаголах надо слышать словесный корень «плоть», как и в «воплощать» и «воплощение» и как и в латинском эквиваленте глагола «воплотить» — «инкарнировать». Время и пространство жизни воплощенного человека «уплотняются», т. е. переживаются как нечто сходное с его плотью — «наливаются кровью и плотью». (В. Л.)

12. «Фабулический момент» — фабула как момент целого. Понятие «фабула», от лат. fabula, восходит к понятию mythos в «Поэтике» Аристотеля (ср. сходные термины во французском языке: fabuler, affabuler, fabulation, affabulation). Подробнее о понятии mythos см.: Else G. F. Aristotle's Poetics: The Argument. Cambridge: Harvard University Press, 1957 («Plot» — «структура событий» — по указателю); Kannicht R. Handlung als Grundbegriff der aristotelischen Theorie des Dramas // Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 1976. Bd. 8. Heft 3-4. S. 326-336; Halliwell S. Aristotle's Poetics. London: G. Duckworth, 1986; Fuhrmann M. Die Dichtungstheorie der Antike: Aristoteles — Horaz — «Longin». Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992 (S. 25: понятие mythos у Аристотеля определяется как построение действия и сцепление событий — Handlungsaufbau und Geschehensverknüpfung). О «фабулизме» романов Достоевского см.: Вяч. Иванов «Достоевский и роман-трагедия» (1911) в Брюссельском издании: Иванов Вяч. И. Собр. соч. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1987. Т. 4. С. 401-456. Вяч. Иванов исходит из немецкой фразы «Die Lust zu fabulieren» — «страсть к вымыслу, сочинительству» — (фраза восходит к четвертому стиху стихотворения Гёте «Vom Vater hab ich die Statur...» в его Zahme Xenien, VI), которую он тут же поясняет: «самодовлеющая радость выдумки и вымысла, ткущая свою пеструю ткань разнообразно сцепляющихся и переплетающихся положений». «Die Lust zu fabulieren» «когда-то являлась главною формальною целью романа; и в этом фабулизме эпический сказочник, казалось, всецело находил самого себя <...> Пафос этого беззаботного <...> фабулизма, быть может, невозвратно утрачен нашим усложненным и омраченным временем; но самим фабу-

лизмом, говоря точнее, — его техникой, Достоевский жертвовать не хотел и не имел нужды» (там же. С. 410). Ср. «фабулирование» и «фабулировать» («фабулировать — творить фабулу романа») в лекции 1934 г. И. А. Ильина о творчестве Мережковского: Мережковскому «не легко дается работа творческого воображения», он «не справляется ни с образным составом своих произведений, ни с драматическим и романическим фабулированием. Ему, по-видимому, совсем не так легко облекать сказуемое им предметное содержание в эстетические образы и картины, объективировать помыслы в живые фигуры и следить за их имманентным развитием, за их поступками и судьбами». «Эстетическая функция образного фабулирования состоит у художника прежде всего в акте пластически-зрелой телесно-душевно-духовной объективации — в убедительной и верной себе скульптурной лепке живого образа, героя или героини» (Ильин И. А. Творчество Мережковского // Он же. Русские писатели, литература и художество. Сборник статей, речей и лекций / Редакция, предисловие и примечания Н. П. Полторацкого. Washington, D. C.: Victor Kamkin, 1975. С. 117-118). Ср. также определение «фабулы» и «сюжета», в *ФМЛ*: «фабула и сюжет являются в сущности единым конструктивным элементом произведения. Как фабула, этот элемент определяется в направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности, как сюжет, в направлении к полюсу завершающей реальной действительности произведения»; и там же несколько выше: «Установка на сюжет, т. е. на определенное реальное развертывание произведения, необходима уже для того, чтобы овладеть фабулой. Глазами сюжета мы видим фабулу даже в жизни. В то же время не может быть сюжета, равнодушного к жизненной существенности фабулы» (*ФМЛ* 188). Сходные понятия «фабулизм жизни» и «жизненный фабулизм» появляются ниже в *АГ* в главе «Смысловое целое героя». (В. Л.)

13. Различение окружения и кругозора — двух возможных форм сочетания мира с человеком (изнутри его — как его кругозор, и извне, как его окружение) — обосновывается в 7-ом разделе (С. 168-175) III главы: С. 173-175. (В. Л.)

14. О понятии «эмоционально-волевой тон» см. прим. 95 и 116 к *ВМЭ*.

15. См. Псалом 89: 10: «Дней наших семьдесят лет, а при большей крепости восемьдесят лет». «70 лет» — не в смысле нормальной средней длительности жизни, а в смысле нормального предела длительности. В исключительных случаях «при большей крепости» человек может дожить и до 80-ти. Ср. ту же тему в *ФП*: «длительность человеческой жизни (70 лет)» (С. 60). (В. Л.)

16. «Термины» — от латин. termini: границы, пределы (един. число terminus). (В. Л.)

17. Ценностный («ценностно-событийный центр», «ценностная тяжесть», «абсолютный ценностный центр», «единственный ценностный центр», «ценностный свет»). М.М.Б. называет «ценностным» всякое интенциональное переживание какой-либо конкретной (бытийно-событийной) значимости. В этом смысле «ценностным» является вся вообще «нравственная реальность» — тот исторический мир жизни, в котором «мы творим, познаем, созерцаем, живем и умираем» (С. 7). Поэтому почти оксюморон «ценностная тяжесть» — это не сконструированный логический парадокс, условие возможности всякого «поступка», всякой мотивированной ответной реакции в некотором событии. То, что «ценностно» на самом деле, движет восприятием, разумением и поступком, как и обратно: поступок — жизненно-практический (нравственный), познавательный, художественный, религиозный, политический — движется не в пустоте и не в какой-то нейтральной среде, но в ценностно-реальной среде (в «идеологической среде», по терминологии *ФМЛ* и *МФЯ*). Можно сказать, что «ценностным» на языке молодого М.М.Б. является конкретная и разнокачественная, «безысходная» фактичность жизненного мира в разнообразии всех сфер и уровней человеческого опыта — все то, что для Макса Шелера и Николая Гартмана концентрировалось в словосочетании: die Schwere des Realitätsproblems, «тяжесть проблемы реальности» (см. замечание Марии Шелер, редактора собрания сочинений своего мужа, в контексте смены парадигмы в философии: Scheler M. Gesammelte Schriften. Bd. 5. S. 456); не случайно именно Н. Гартман и М. Шелер в 1920-е гг., выдвинули наиболее влиятельные в то время теории ценностей, направленные на преобразование философского мышления вообще, что и отмечено М. М. Б в *ПТД* в связи с этапными книгами М. Шелера «Формализм в этике и материальная этика ценностей» и «Сущность и формы симпатии» (*Т. 2*, 60; 654-734). В этом смысле бахтинская аксиология отталкивается как от неокантианского понимания нормативного «царства ценностей», так и от устойчивой тенденции философии М. Хайдеггера, для которого само понятие ценности прочно срослось с «субъективизмом» Нового времени (как на иных основаниях и для марксизма). В области литературных исследований той же тенденции соответствует «анафематствование эстетической ценности» в русском формализме (Grübel R. Methode, Wertbegriff und Wertung in der Kunsttheorie des Leningrader Bachtinkreises: Interpersonalität, Dialogizität und Ambivalenz des ästhetischen Aktes // Beschreiben, Interpretieren, Werten / Hrsg. Von Bernd Lenz und Bernd Schulte-Middelich. München: Fink, 1982. S. 126). «Ценностно-событийный центр»,

«единственный ценностный центр» — это то место, откуда и где «зажигается свет» какой бы то ни было смысловой значимости; это центр не столько нахождения, сколько исхождения смысла, «в себе» лишенного всякой определенности, «уплотненности», напряжения. Таким единственным центром «события» любого смысла, по М.М.Б., может быть только человек; в эстетической деятельности такой человеческий центр сам становится предметом видения и оценки — «героем» видения: такова эстетическая предпосылка вне искусства, которая в искусстве — и только в нем — имеет принципиальный и относительно автономный характер в качестве собственно художественных ценностей (ср. С. 286-288). «Абсолютный ценностный центр» и, значит, его границы нужны для того, чтобы ритмические, эмоционально-волевые, интонационные, изобразительно-выразительные моменты вообще могли «заговорить», «заиграть» в смысле и смыслом. «Единственный ценностный центр» единственен не вообще, но как таковой; фактичность того, «что есть термины — границы жизни и кругозора — рождение и смерть», задает событийный масштаб и ценностям, и оценкам. (В. М.)

18. Детерминированная (от латин. determinare — ограничить, размежевать) — жизнь, заключенная в определенные границы, пределы; жизнь с определенным началом и определенным концом. (В. Л.)

19. Переход к упорядочиванию смысла — «архитектонике» совершается от рассматривавшегося до этого в общем виде способа бытия смысла, т. е. его ценностно-событийной «уплотненности» вокруг человека. (В. Л.)

20. Архитектоника — от греч. architektonikē (technē или epistēmē): строительное искусство, архитектура; знание принципов и методов сооружения зданий. От architekton: главный, руководящий строитель; руководитель строительных работ. Ср. аналогию между зодчим (architekton) и тем, кто правит государством, у Платона в диалоге «Политик» (259e). Из всех последующих употреблений слова «архитектоника» в переносном значении здесь следует особо выделить значение: *структура* целесообразно построенного *целого*, причем подразумевается, что такое целое возникло в результате целенаправленной деятельности *строителя*. Кант понимает под архитектоникой искусство построения системы всех человеческих знаний («Критика чистого разума» B860 — «Архитектоника чистого разума»; см.: Кант И. Соч. в 6-ти тт. М.: Мысль, 1964. Т. 3. С. 680); структура системы, как целесообразно построенного целого, понимается по аналогии с живым организмом, а место «строителя» занимает человеческий разум, который по своей природе архитектоничен, т. е. рассматривает

все знания как принадлежащие к возможной системе («Критика чистого разума» В 502; см.: Кант И. Соч. в 6-ти тт. М.: Мысль, 1964. Т. 3. С. 440). У М.М.Б. архитектоника — это конкретная архитектоника *переживаемого мира* — мира поступка или мира эстетического видения; конкретным центром («центром исхождения» оценок и поступков) данного мира является переживающий человек и структура этого мира определяется, исходя из переживающего человека. Подробнее см. сопоставление конкретной архитектоники мира поступка и мира эстетического видения в *ФП* (С. 55-58). См.: LiapunovV. Notes on Bakhtin's Terminology: *Architectonic(s)* // Elementa. 1998. Vol. 4. No. 1. P. 65-70. (В. Л.)

Архитектоника — принципиальное понятие не только эстетики М.М.Б., но и его этики. М.М.Б. не изобретал термина: он преднаходит его (в качестве существительного и прилагательного) в научном словоупотреблении своего времени. В конце XIX — нач. XX в. термин «архитектоника» употреблялся главным образом в области теории искусства, иногда — в философии, геологии и биологии. В искусствоведении «архитектоника» первоначально обозначала теоретическую дисциплину: «искусство» (technē) и «науку» (epistēmē) правильного планирования и строительства (обычно крупномасштабного), специально — теорию архитектуры как искусства. Однако к концу XIX в. значение термина, с одной стороны, сузилось до искусствоведческого по преимуществу, с другой, — углубилось и расширилось до теоретического концепта; «архитектоника» обозначает теперь конструктивный замысел литературного произведения или музыкальной композиции — систему или структуру целого; ср.: «план художественного произведения, расположение его частей, их взаимоотношение и подчинение целому, конструктивная логика» (Бол. сов. энц. Т. 3. М., 1926. Стб. 559-560). Углубление значения термина в искусствознании было инициировано А. фон Гильдебрандом в его книге «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893; рус. перев. В. А. Фаворского и Н. Б. Розенфельда — 1914), что специально отмечено и проиллюстрировано М.М.Б. (*ФМЛ* 64-65). По Гильдебранду, «архитектоника» — это автономное бытие произведения искусства, его «внутренний строй», «органическое целое известных отношений», понятое как конструктивная задача автора-творца, реализующего свой замысел определенным образом и определенными средствами и руководствующегося при этом «архитектоническим чувством». «Архитектоника» произведения искусства делает его «созданием самим по себе» (Gebilde an sich) — творением, «могущим стать рядом с природой, противопоставить себя ей» (Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. Собрание статей. О Гансе фон Марэ. <1-е изд. 1914>. М.: Изд-во МПИ, 1991. С. 16). Такое противопоставление, по Гильдебранду, оправдано тем, что человеку свойственна чуж-

дая природе и заглушаемая в нем современной наукой «инстинктивная потребность создать из кусков пережитого нами некоторое целое для нашего представления» (цит. по *ФМЛ* 64). В таком углубленном смысле термин «архитектоника» в первые два десятилетия XX в. получает широкое распространение (особенно в Германии) также и в литературной науке и критике. Приводим для иллюстрации небольшой фрагмент из статьи Ф. Гундольфа «Поэты и герои» (1912): «Данте — единственный человек, который сохраняет для нас живым архитектоническое чувство мира (ein architektonisches Weltgefühl), унаследованное им от экуменических сил христианского средневековья. То, что в схоластике и в самих этих силах застыло, затвердело в понятии и в уставе, то, что уже пришло в историческое становление благодаря одушевлявшему его воздуху, — Данте вобрал все это в свое необъятное сердце, впитал без остатка в свою собственную огненную кровь. <...> Без Данте представление о «космосе», т. е. о некотором завершенном, неподвижно-закономерном порядке всего бытия, исчезло бы из чувства жизни современного человека, окруженного и проникнутого бесформенным, безграничным миром, — без Данте «космос» был бы только голым понятием или историческим воспоминанием» (Gundolf F. Dichter und Helden. Heidelberg: Weiss, 1923. S. 34).

Вторая линия исторического развития термина «архитектоника», существенная для обновленной проблематизации его в *АГ* и *ФП*, — это история этого понятия в философии. История эта ведет от Платона через Аристотеля к Лейбницу, И. Г. Ламберту и наконец — к Канту. Предпоследняя глава «Критики чистого разума» (1781) начинается со следующего утверждения: «Под архитектоникой я разумею искусство построения системы» (Кант И. Соч. В 6-ти томах. М.: Мысль, 1964. Т. 3. С. 680; в оригинале просто — «искусство систем»). По Канту, «архитектоника» — это система чистого разума, «единство многообразных знаний, объединенных одной идеей», единство, которое «содержит в себе цель и соответствующую ей форму целого» (там же). Каким образом кантовская «архитектоника» может быть увязана с архитектоникой в искусстве, показал Г. Вельфлин в своей диссертации «Пролегомены к психологии архитектуры» (1886). Если для Канта архитектоника — это рациональное, расчлененное единство многообразных «знаний», то для Вельфлина она — «единство многообразных частей», единство, целесообразность которого определяется «организмом и гармонией» воплощенных явлений, центрированных вокруг понятия человеческой индивидуальности (Wölfflin H. Kleine Schriften (1886-1933) / Hrsg. von Joseph Gantner. Basel: B. Schwabe & Co., 1946. S. 29).

М.М.Б. называет «архитектоникой» то, что может возникать и существовать только вокруг конкретного человеческого существа

(С. 70-71, 245-245). Особого рода завершенное целое — целое антропоцентрического мира, центр которого образует «течение жизни смертного человека» (С. 70), — делает видимой извне («овнешняет») особого рода внутреннюю структуру или упорядоченность — архитектонику «этого мира». Такая архитектоника, следовательно, относится уже не к сконструированной, умозрительной системе мысли (познания), но к форме мира жизни. Только в архитектонических границах данного мира жизни ответственность действенна (имеет значение, свершается), т. е. там, где я совершаю ответные — и постольку ответственные — поступки. Подобно тому как поступок — это реальный акт человеческого (только человеческого) жизнеповедения во всех сферах нравственной реальности, от религиозной до политической, точно так же и «архитектоника» — это среда, или «воздух» данной пространственно-временной определенности, конкретной историчности (ср. *АГ*: «Наивна жизнь, не знающая воздуха, которым она дышит», — С. 211), где и когда ориентируется, движется, свершается поступок — в жизни, в искусстве, в науке. Соответственно, там, где у М.М.Б. речь идет о первичной, нравственно-безысходной ориентации в «событии бытия», там такою средою (по более поздней терминологии — «хронотопом») является «действительная архитектоника переживаемого мира жизни» (С. 66). В *АГ* тематизируется в основном «эстетическая архитектоника», «архитектоника продуцированного в эстетическом поступке созерцания мира»: автор-творец, архитектонически упорядочивающий сотворяемый им в эстетической деятельности мир извне и изнутри ценностного центра этого мира — героя, сам в свою очередь, как человек и как автор, входит в первичную (дотворческую) архитектонику бытия-события исторического мира жизни и постольку более или менее неосознанно вводит этот реальный мир (его «ценностную тяжесть») в сотворяемый им «эстетический объект». В этом смысле в работе 1924-го года говорится о «конкретной систематичности каждого культурного явления», т. е. о сопринадлежности всякого поступка и всякого авторства единству культуры как целому. (В. М.)

21. «Герой» — в общераспространенном, обыденном значении: главное или центральное действующее лицо литературного произведения. Ср. франц. héros / héroïne, personnage principal; англ. hero / heroine, main character, protagonist; нем. Held / Heldin, (Haupt)Person, Gestalt, Figur. К истории понятия «герой» (Held) в немецком языке см.: Platz-Waury E. Figurenkonstellation // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft / Hrsg. von Klaus Weimar. Berlin: Walter de Gruyter, 1997. Bd. 1. S. 591-593; S. 592 (раздел о «Wortgeschichte / Begriffsgeschichte»): определение литературной категории Held дает уже Зульцер (Sulzer): «Die

Hauptperson des Heldengedichts <...>. Man braucht aber dasselbe Wort etwas uneigentlich auch von der Hauptperson im Drama <...> welcher in der Handlung die Hauptrolle hat, auf den das meiste ankommet und der alles belebt» (Sulzer J. G. Allgemeine Theorie der schönen Künste. Neue vermehrte 2-te Aufl. 5 Bände [=Theile]. Leipzig, 1792-1794. Th. 2. S. 493); Кампе (Campe) в 1808 г. приводит мужскую и женскую форму и выдвигает на первый план героя / героиню в повествовательных произведениях и пьесах: «Der Held <...> die Heldinn <...>. Die Hauptpersonen in Geschichten, Schauspielen etc., deren Thaten erzählt oder dargestellt werden, nennt man auch die Helden» (Campe J.H. Wörterbuch der Deutschen Sprache. 5 Bände. Braunschweig, 1807-1811. Bd. 2. S. 609). «Герой» в русском языке см.: Этимологический словарь русского языка / Под ред. Н. М. Шанского. М.: Изд-во МГУ, 1972. Т. 1. Вып. 4. С. 61 («героиня») и 62 («герой»); Арапова Н. С. К истории слов *герой* и *героический* в русском языке // Этимологические исследования по русскому языку. М.: Изд-во МГУ, 1968. Вып. 6. С. 5-6; Кимягарова Р. С. Из истории формирования театральной терминологии: *действующее лицо* // Этимологические исследования по русскому языку. М.: Изд-во МГУ, 1972. Вып. 7. С. 93-103 (С. 94-97 — «первая персона», 102-103 — «персонаж»); Словарь русского языка XVIII века. Л.: Наука, 1989. Вып. 5. С. 108 (в виде «героина» и «ирой» у Кантемира в 1731 г.). История употребления слова «герой» в западноевропейской литературе обнаруживает типичное развитие. Сначала слово употребляется исключительно в значении: центральное действующее лицо эпической или героической поэмы; потом, в XVII в., распространяется и на центральное действующее лицо драматического произведения — в первую очередь, трагедии; к концу XVIII в. появляется, наконец, и «герой» повести или романа. О понятии «герой» см. также: Platz-Waury E. Figur 3 // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft / Hrsg. von Klaus Weimar. (Berlin: Walter de Gruyter, 1997. Bd. 1. S. 587-589; Sławiński J. Postač literacka // Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich / Red. Janusz Sławiński. Wydanie trzecie, poszerzone i poprawione. Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2000. S. 412-413; Rorty A. O. A Literary Postscript: Characters, Persons, Selves, Individuals // The Identities of Persons / Ed. by Amelie Oksenberg Rorty et alii. Berkeley: University of California Press, 1976. P. 301-323; Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. (В. Л.)

22. В данном контексте М.М.Б. хочет сказать, что эстетическая проблематика имеет отношение далеко не только к сфере искусства, что эстетический момент завершения незавершимого в себе содержания «мысли, проблемы, темы» присущ даже научному

мышлению, хотя в науке этот момент не входит в предметное существо деятельности (в отличие от искусства). В этом смысле ниже М.М.Б. говорит о неосознанной «архитектонике» «Критики чистого разума» Канта, т. е. о моментах интуитивного завершения в кантовской мысли, не принципиальных для мысли самой. (В. М.)

23. О проблеме завершения, в отличие от окончания, ср. *ФМЛ* 175-177: Ч. 3, гл. 3, первый раздел («Проблема жанра»). Ср. в особенности об условном характере окончания научной работы (там же. С. 176). См. также прим. 37 и 134 к *ВМЭ*. (В. Л.)

24. Целое, конструируемое дискурсивным мышлением, т.е. мышлением, продвигающимся к своей цели в логически последовательной форме от одного понятия, суждения или вывода к другому, и таким образом построяющее целое из его частей. «Дискурсивный» восходит к поздне-латинскому употреблению discursus в значении «разговор», «беседа». Во французском языке существительное discours в дальнейшем стало обозначать «последовательное изложение, повествование (письменное или устное)», а к XVII в. стало служить для обозначения «словесного выражения мысли», а также «рассуждения». (В. Л.)

25. Ср. определение системы у Канта в «Критике чистого разума» (В 860-861): «Под системой же я разумею единство многообразных знаний, объединенных одной идеей. А идея есть понятие разума о форме некоторого целого, поскольку им а prori определяется объем многообразного и положение частей относительно друг друга. Следовательно, научное понятие разума содержит в себе цель и соответствующую ей форму целого. Единством цели, к которому относятся все части [целого] и в идее которого они соотносятся также друг с другом, объясняется то, что, приобретая знание, нельзя упустить из виду ни одной части, а также нельзя сделать никакого случайного добавления или остановиться на неопределенной величине совершенства, не имеющей а priori определенных границ. Следовательно, целое расчленено (articulatio), а не нагромождено (coacervatio); оно может, правда, расти внутренне (per intussusceptionem), но не внешне (per appositionem)» (Кант И. Соч. в 6-ти тт. М.: Мысль, 1964. Т. 3. С. 680). Это определение Канта находится в том же месте, где он определяет «архитектонику» как «die Kunst der Systeme» — «искусство <построения> систем»; таким образом Кант рассматривает «систему» как «Gedankengebäude», т.е. как здание, строение (архитектурное целое), воздвигаемое мыслью, разумом из познаний. Из этих определений «системы» и «архитектоники» следует, что у М.М.Б. «архитектоника» обозначает нечто другое, хотя общее значение «структура определенного целого» остается. М.М.Б.

имеет в виду структуру того целого, в центре которого находится конкретный человек. См. прим. 20. Таким образом, если исходить из Канта как человека, находящегося в центре определенного жизненного мира, то можно говорить об «архитектонике» в бахтинском значении: мыслитель Кант строит целое своей философии, находясь в центре определенного *жизненного* целого. (В. Л.)

26. См. о заданности прим. 107.

27. Антропоморфический — переносящий человеческие свойства на не-человеческое, приписывающий чему-то образ и свойства человека. (В. Л.)

28. В данном случае, силлогизм. См. опредение Э. Л. Радлова: «Логический процесс выведения из двух суждений заключения или — силлогизм: (в формальной логике) умозаключение, в котором из двух ранее установленных суждений, называемых посылками, получается третье суждение, называемое выводом. Пример: Ни один человек не всеведущ, учёный — человек, учёный не всеведущ» (Радлов Э. Л. Силлогизм // Энц. словарь Брокгауз-Ефрон. Т. 56. Стб. 875-879). (В. Л.)

29. Как обычно, М.М.Б. вводит термины «автор» и «герой», рассчитывая на общепонятное, ходовое, обыденное понимание значения этих слов. Затем постепенно делает значение более определенным, уточняет его. Он как бы сначала рассчитывает на интуитивное понимание, а потом делает это понимание сознательным, осознанным. Это вполне согласуется с феноменологическим подходом к тому, что являет себя нам непосредственно в обыденном опыте. Ср. в Толковом словаре русского языка (под ред. Д. Н. Ушакова): *автор* — творец чего-нибудь, составитель, создатель какого-нибудь научного, литературного, художественного произведения, проекта, изобретения; писатель, литератор. См.: Аверинцев С. С., Роднянская И. Б. Автор // Кратк. лит. энц. М., 1978. Т. 9. Стб. 28-34; Мукаржовский Я. Личность в искусстве // Он же. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 501-521; Kleinschmidt E. Autor // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. (Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte) / Hrsg. von Klaus Weimar. Berlin: Walter de Gruyter, 1997. Bd. 1. S. 176-180; Wetzel M. Autor/Künstler // Ästhetische Grundbegriffe / Hrsg. von Karlheinz Barck et alii. Stuttgart: Metzler, 2000. Bd. 1. S. 480-544 (семантические измерения понятия и историческое развитие понятия). Р. Ингарден (Ingarden R. O różnych rozumieniach «prawdziwości» w dziele sztuki (1946) // Он же. Studia z estetyki. (Wyd. 1. 1957). Warszawa: PWN, 1966. Tom 1. S. 408-409; рус. пер.: Ингарден Р. О различном понимании правдивости («истинности») в произведении искусства // Он же. Исследования по эстетике. М.: Изд-во

иностр. лит-ры, 1962. С. 108-110) замечает, что, говоря об авторе, «необходимо иметь в виду, что слово «автор» *многозначно* и употребляется в трояком значении, четко не различаемом». «Автор» в 1-ом значении достаточно понятен, хотя важно уточнение Ингардена — «известный нам *из других источников*». Но особенно важны значения 2 и 3. 2. «Автор» — как субъект, *изображенный* в самом произведении (в особенности — в литературном). <...> «Автор» в этом значении составляет один из *компонентов* произведения». Важно здесь различение Ингардена, между прочим, о «функции выражения, которую выполняют в некоторых произведениях литературного искусства языковые образования, входящие в состав произведения. (Не все языковые образования выполняют функцию выражения <он имеет в виду, что выражение совершается в дополнение к обычным функциям языковых образований> и не следует требовать этого от всех языковых образований)» 3. «Автор» — как *принадлежащий* к данному произведению искусства *причинный субъект*». Раличение трех значений, как главнейших, сохраняется и у польского литературоведа Януша Славиньского в его фундаментальной статье 1966 г. «О категории лирического субъекта» (Sławiński J. O kategorii podmiotu lirycznego // Wiersz i poezja. Konferencja teoretycznoliteracka w Pcimiu / Red. Jan Trzynadłowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966), а также в резюмирующих статьях в большом словаре литературных терминов: Sławiński J. Autor // Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich / Red. Janusz Sławiński. Wydanie trzecie, poszerzone i poprawione. Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2000. S. 51; Он же. Podmiot czynności twórczych // там же. S. 392. Согласно Славиньскому (словарная статья «Autor»), автор — «творец произведения; тот, кто сделал его существующим: задумал и исполнил задуманное. Категория «автор» в современном литературоведении понимается по-разному, причем эти понимания не отграничиваются отчетливо друг от друга. Наиважнейшие из них суть три: 1. автор — это определенный в психофизическом и социально-историческом смысле индивид, жизненный опыт которого объемлет, между прочим, писательскую работу, в результате которой появляется произведение. Автор того или иного произведения в этой концепции является лицом, определяемым всей своей биографией в целом, независимо от того, в какой мере различные периоды этой биографии находят свое отражение в этом произведении. <...> 2. автор=писатель, а следовательно биографически определенный индивид, но взятый под одним аспектом: со стороны его собственно литературной деятельности, как социальная роль, которая состоит именно в создании произведений. Эта роль исполняется постольку, поскольку можно ее соотнести с актами творчества, ибо только в них она

реализуется и утверждается. В каждой актуализации она остается в трояком соотношении: а) в причинном отношении к произведению, в котором она проявляется, b) в связи с другими своими произведениями (Мицкевич как автор «Пана Тадеуша» по отношению к Мицкевичу как автору «Конрада Валленрода» и т. д.), с) в отношении к моделям личности автора, закрепленным в литературной культуре <...> данного места и времени; 3. автор=субъект творческих поступков». Понятие «podmiot czynności twórczych» («субъект творческих поступков») вводится Славиньским в связи с необходимостью различать несколько уровней «отправителя» (у Р. Якобсона — «адресант», в отличие от «адресата» — «получателя»). Согласно Славиньскому (словарная статья «Podmiot czynności twórczych»), субъект творческих поступков — «отправитель» произведения, проявляющийся как полностью владеющий литературными правилами, актуализованными в тексте. С точки зрения произведения как целого — это единственный внешний «отправитель», непосредственно указанный организацией самого текста и из нее выводимый. Его бытие носит исключительно функциональный характер, т. е. отнесенный к предмету коммуникации (произведению) и коду в широком смысле (язык и литературная традиция), таким образом, что позволяет определить его только как индивидуализированного использователя литературных конвенций. С точки зрения реального протекания литературной коммуникации, началом которой является писатель, а следовательно — конкретное лицо, являющееся реальным создателем произведения, — субъект творческих поступков представляет собой особую роль писателя, реализующуюся в течение творческого процесса, документированную поэтикой произведения и состоящую в локализации произведения по отношению к языковой и литературной традиции, а также по отношению к ожиданиям «получателей». Все закодированное в тексте метаязыковое сознание в целом принадлежит субъекту творческих поступков и является необходимо тождественным реальному сознанию писателя, который, как и всякий использователь традиции, может актуализировать ее в определенной степени не рефлективно. Субъект творческих поступков представляет собой вышестоящую инстанцию «отправителя» по отношению к «литературному субъекту». Славиньский отмечает там же, что некоторые польские ученые употребляют в сходном значении термин В. В. Виноградова «образ автора». См. также: Autor i ego wcielenia: Szkice o roli autora w literaturze / Red. Erazm Kuźma i Mirosław Lalak. Szczecin: Głob, 1991; Kasperski E. Epitafium dlia podmiotu? Przyczynek do antropologii literatury // Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury / Red. Magdalena Lubelska, Anna Lebkowska. Kraków: Universitas, 1994. S. 151-163; Czermińska M. Wygnanie i powrót. Autor jako problem w badaniach

literackich // там же. S. 165-173; Kasperski E. Sprawa podmiotu. Szkic z antropologii literatury // Przegląd Humanistyczny. 1993. № 5; Jannidis F., Lauer G., Martinez M. u. Winko S. Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven // Rückkehr des Autors <«Возвращение автора»>. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs / Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 3-35; S. 3-18: итоговый обзор споров в западноевропейском и американском литературоведении о значении автора для понимания литературного произведения, пущенных в ход в конце 1960 гг. тремя наиболее радикальными атаками на автора — статьями Юлии Кристевой, Ролана Барта и Мишеля Фуко: Kristeva J. Le mot, le dialogue et le roman (1967) // Она же. SĒMEIŌTIKĒ. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969. P. 143-173 (в конце текста дата: 1966; статья написана в связи с выходом книг М.М.Б. — *ППД* и *ТФР*; Кристева устраняет автора в пользу универсальной «интертекстуальности»); рус. пер.: Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Пер. Г. К. Косикова // М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Том I / Сост., вступ. ст. и коммент. К. Г. Исупова. СПб.: РХГИ, 2001. С. 213-243; Barthes R. La mort de l'auteur (1968) // Он же. Œuvres complètes. Paris: Seuil, 1994. Т. 2. P. 491-495 (исходя из концепции Кристевой, Р. Барт объявляет «смерть автора»); рус. пер.: Барт Р. Смерть автора // Он же. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 384-391; Foucault M. Qu'est-ce qu'un auteur? (1969) // Он же. Dits et écrits 1954-1988. Paris: Gallimard, 1994. Т. 1. P. 789-821 (Фуко переносит инстанцию индивидуального автора на определенную дискурсивную функцию, возникшую в Новое время); рус. пер: Фуко М. Что такое автор? // Он же. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. С. 7-46. Завязавшаяся дискуссия продолжалась до начала 1990-х гг. (продолжалось отрицание значения автора для осмысления произведения), когда возникло противодействие, т. е. после «изгнания» или даже его «смерти» «автор» начинает возвращаться или воскресать. См.: Burke S. The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. 2nd ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998; Authorship from Plato to the Postmodern. A Reader / Ed. by Sean Burke. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995 (вступительные статьи составителя к отделам и ко всей антологии); Couturier M. La Figure de l'auteur. Paris: Seuil, 1995 (исходя из «Le Plaisir du texte» (Paris: Seuil, 1973) Р. Барта (где Барт показывает, что читатель все же нуждается в авторе — это после его же провозглашения «смерти автора») и «автора-функции» («la fonction-auteur») М. Фуко, развивает интерсубъективную теорию романа: автор и чита-

тель неразрывно сопряжены внутри текста). См. также: Booth W. C. The Rhetoric of Fiction Chicago: University of Chicago Press, 1961 (Booth выдвигает «подразумеваемого автора» (implied author) на первое место и отодвигает на задний план реального автора); «Scribantur haec...»: Проблема автора и авторства в истории культуры. Материалы научной конференции (Москва, 12-15 мая 1993 г.). М.: РГГУ, 1993. (В. Л.)

30. Такой же анализ, как и нижеследующий, дается и в *ФП*, притом анализ того же конкретного произведения и с той же целью, а именно: пояснить «архитектоническую функцию ценностного центра человека <т. е. человека как ценностного центра> в художественном целом» (С. 71) и «пояснить архитектоническое расположение мира эстетического видения вокруг ценностного центра — смертного человека» (С. 60; анализ «Разлуки» см.: С. 60-66). В *ФП*, однако, анализ дается в контексте построения этики с целью «дать предварительное понятие о возможности» конкретной архитектоники «единого и единственного мира поступка» (С. 56). В *ФП* особое внимание следует обратить и на общеэстетическое введение (С. 56-60) к анализу. Кроме того, сопоставление в *ФП* «архитектоники мира эстетического видения» и «архитектоники мира поступка» позволяет более точно уловить значение термина «архитектоника». Специальный анализ конкретного художественного целого М.М.Б. заканчивает на С. 85: «На этом мы можем закончить анализ пьесы» (В. Л.)

31. Стихотворение «Для берегов отчизны дальной» (три строфы в восемь стихов с рифмовкой абабвгвг) было впервые опубликовано (как и в рукописи — без заглавия) в альманахе В. А. Владиславлева «Утренняя Заря, альманах 1841 года, изданный В. Владиславлевым. Третий год» (Санктпетербург: в Типографии III Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1841), С. 389-390 (две последние страницы альманаха). Здесь стихи 19 и 23-24 читаются:

19 Где под скалами дремлют воды,
23 А с ним и поцелуй свиданья..
24 Но жду его: он за тобой...

Впервые под заглавием «Разлука» стихотворение вошло в 9 том (1841) посмертного издания сочинений Пушкина, но с разночтением стиха 23:

23 Исчез и поцелуй свиданья...

П. В. Анненков принимает текст стихотворения в посмертном издании (Сочинения Пушкина. Изд. П. В. Анненкова. СПб., 1855. Т. 2. С. 514-515), но в примечании к стихотворению (там же. С. 539) замечает, что в посмертном издании стихотворение «полу-

чило произвольное заглавие (Разлука), которого не было в альманахе, да нет и в рукописи» Кроме того, он указал, что «В первой черновой рукописи Пушкина предпоследний стих еще читается: «А с ним и поцелуй свиданья».

В издании сочинений Пушкина под ред. С. А. Венгерова (Т. 3. СПб: Брокгауз-Ефрон, 1909. С. 164) текст стихотворения совпадает с текстом в издании Анненкова, но печатается без деления на какие-либо строфы.

Заглавие «Разлука» появляется вновь лишь в издании сочинений Пушкина под ред. В. Я. Брюсова в 1920 г.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. со сводом вариантов. Под ред., со вступ. статьями и объяснит. прим. В. Я. Брюсова. Том первый. Часть первая. М.: Гос. Издат., 1920. С. 334: Для берегов отчизны дальной. (Разлука); в оглавлении (С. 421): Разлука. Для берегов отчизны дальной. В примечании (непосредственно после текста стихотворения на С. 334) Брюсов пишет: «По свидетельству Анненкова в рук.<описи> были вар.<ианты>:

Ст. 1-2: Для берегов чужбины дальной
Ты покидала край родной...

Предпосл. <едний> ст. <их>:

А с ним и поцелуй свиданья...

К кому обращено, не выяснено; м. б., к той же, как «Желание» 1830 г. и др. <...> П. в Болдине перед женитьбой возвращался мечтой к своей одесской любви; см. стихи 1830 и 1823-1824 г.».

В Большом акад. изд. (Полн. собр. соч. Т. 3, 1. С. 257) текст стихотворения воспроизводится по рукописи с конъектурой в стихе 23 — «А *с ними* поцелуй свиданья» — и с восстановлением зачеркнутых слов в стихе 19: «Где *тень олив легла* на воды»

В 1921 г. В. М. Жирмунский дважды опубликовал разбор этого стихотворения: Жирмунский В. М. Как разбирать стихотворения? // Жизнь искусства. 1921. 12-13-15 марта; Он же. Задачи поэтики // Начала. 1921. №1. С. 51-81. Разбор вошел в состав статьи «Задачи поэтики» в сб. «Задачи и методы изучения искусств» (Пб.: Academia, 1924. С. 125-167) и в сб. статей Жирмунского «Вопросы теории литературы. Статьи 1916-1926» (Л.: Academia, 1928). Кроме того, на примере стихотворения «Для берегов отчизны дальной» Жирмунский обосновывает единство строфы в восемь стихов в своей книге «Композиция лирических стихотворений» (Пб.: Изд-во ОПОЯЗ, 1921. С. 15). (В. Л.)

32. М.М.Б. здесь исходит из допущения того, что было общим местом у комментаторов и исследователей жизни и творчества Пушкина: возлюбленная в данном стихотворении — это Амалия Ризнич, двадцатилетняя жена одесского негоцианта, которой Пушкин страстно увлекся после переезда на жительство в Одессу в

начале июня 1823 г. В первых числах мая 1824 г. Амалия Ризнич покинула Одессу и, по всей вероятности, через год умерла в Италии. Пушкин и его одесские современники считали ее итальянкой. Подробности см. в статье: Щёголев П. Е. Амалия Ризнич в поэзии А. С. Пушкина <первая редакция статьи вышла в 1904 г. в «Вестнике Европы», январь> // Он же. Пушкин. Очерки. СПб: Книгоизд-во «Шиповник», 1912. С. 196-225 (2-е изд. СПб: Прометей, 1913). Отзывы на книгу перечислены у А. Г. Фомина: Фомин А. Г. Puschkiniana. 1911-1917. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 115-116. О Ризнич см. также: Сиверс А. Семья Ризнич. (Новые материалы) // Пушкин и его современники. 1927. Вып. XXXI-XXXII. С. 85-104; Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. 2-е изд. Л.: Наука, 1988; Прожогин Н. П. «Мучительная тень». В поисках Амалии Ризнич // Пушкин и его современники. 2000. Вып. 2 (41). С. 7-25. Согласно сделанному Щеголевым анализу отношений Пушкина и Амалии Ризнич, к ней могут быть с достоверностью отнесены лишь стихотворение 1823 г. «Простишь ли мне ревнивые мечты», стихотворение 1826 г. на смерть Ризнич «Под небом голубым страны своей родной» и оставшиеся в рукописях строфы XV-XVI шестой главы «Евгения Онегина»; стихотворения 1830 г. «Заклинание», «Для берегов отчизны дальной» и «Расставание» не имеют отношения к Ризнич. О стихотворении «Простишь ли мне ревнивые мечты» см. статью В. Э. Вацуро: Вацуро В. Э. К истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...»// Временник Пушкинской комиссии. 1978. Л.: Наука, 1981. С. 5-21 (лирическая ситуация элегии создана не столько героиней, сколько душевным опытом героя и автора, ибо элегия не есть интимная исповедь, а прежде всего результат художественного творчества). В 1908 году Н. О. Лернер писал: «В пушкинской литературе до сих пор еще не установлено определенно, какие именно стихотворения можно с уверенностью связывать с именем Ризнич. Во всяком случае, страстная элегия 1823 г. «Простишь ли мне ревнивые мечты...», грустный вздох «Под небом голубым...», «Для берегов отчизны дальной» и две выключенные Пушкиным из шестой главы «Онегина» строфы о мучениях ревности, по всей вероятности, посвящены Амалии Ризнич. Противоречащие друг другу комментаторы почти все единодушно сходятся в признании элегии 1823 г. внушенной любовью к Ризнич» (Лернер Н. О. Пушкин в Одессе // Пушкин А. С. Сочинения / Под ред. С. А. Венгерова. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1908. Т. 2. С. 278-279; об Амалии Ризнич см. С. 276-279). Ю. М. Лотман отмечал (Лотман Ю. М. А. С. Пушкин. Биография писателя. Л.: Просвещение, 1983. С. 105-106), что исследователи колеблются в определении стихотворений, навеянных сильным, хотя, видимо, непродолжительным чувством к Ризнич: «Следует, в частности, назвать написанное на ее смерть <...> «Под небом голубым страны своей

родной...» и, возможно, «Для берегов отчизны дальной...». К ней, бесспорно, относятся шутливые стихи в «Отрывках из путешествия Онегина»:

А ложа, где красой блистая,
Негоциантка молодая <...> (VI, 205)

а также совсем нешуточные стихи, которые <...> поэт выключил из «Онегина»:

Я не хочу пустой укорой
Могилы возмущать покой <...> (VI, 611)»

Критику биографизма в понимании болдинских стихотворений «Прощание», «Заклинание» и «Для берегов отчизны дальной» см.: Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Л.: Худож. лит-ра, 1974. С. 32-76; в частности, об отношениях Пушкина и Амалии Ризнич см. С. 40-43, 48-52. Ср. различение догматического биографизма и автобиографизма в работе Р. О. Якобсона: Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Он же. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 146-147. См. также: Сурат И. З. Жизнь и лира. О Пушкине. М.: Книжный сад, 1995; Она же. Пушкин: биография и лирика. М.: Наследие, 1999. (В. Л.)

33. Ср. нем. Bezugspunkt — буквально, точка (для) отнесения или соотнесения. Ср. также англ. point of reference, которое обычно переводится как «точка отсчёта, базисная или контрольная точка». (В. Л.)

34. Эстетический субъект, т. е субъект эстетической деятельности, проявляется в двух формах: как автор и как читатель. М.М.Б. подчеркнуто сближает автора и читателя с точки зрения творческой деятельности — они аналогичны именно с точки зрения творческой деятельности: оба характеризуются как носители «художественной, формирующей активности», т. е. как «творцы формы». Далее М.М.Б. также употребляет, вместо «автора» и «читателя», и термины общей эстетики — «художник» и «созерцатель» (см. С. 146; и особенно С. 162-162), причем их сходство по признаку творческой деятельности подчеркивается написанием «автор-созерцатель» (С. 163). Кроме того, в *АГ* неоднократно и в различных сочетаниях встречается другой термин общей эстетики — «зритель». Эквиваленты «созерцателя» в немецкой эстетике — Beschauer (от beschauen — созерцать, осматривать, рассматривать) и Betrachter (от betrachten — внимательно рассматривать, наблюдать, рассматривать что-либо с определенной точки зрения). Как общий термин Zuschauer (зритель) есть у Ф. Т. Фишера: Vischer Fr. Th. Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. 2-te Aufl. / Hrsg. von Robert Vischer. München: Meyer u. Jessen, 1922-1923. Bd. 3. § 492. S. 16 (отношение зрителя <Zuschauer> к искусству);

§ 502. S. 61 (отношение художника <Künstler> к зрителю <Zuschauer>; кроме Zuschauer <зритель>, здесь говорится и о Publikum <публика>: «искусство утверждает и сохраняет свою самостоятельность как формирующая (bildende) и ведущая сила в взаимоотношении между художником и публикой»); § 551. S. 204 и 205 (образ имел жизнь и язык в духе художника и вновь обретает их в духе зрителя). Т. Липпс во введении к своей «Эстетике» употребляет «Beschauer», хотя далее предпочитает «Betrachter»: <художественное чувство художника> «сродни тому чувству, что рождается в созерцателе (Beschauer) произведения искусства, и своим происхождением оно обязано сходным причинам. Как было верно отмечено, творческие силы в художнике равны силам наслаждения в наслаждающемся субъекте. Таким образом, наслаждение есть род сотворчества» (Lipps Th. Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil: Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig: L. Voss, 1903. S. 5; ср. во втором томе: «Эстетический созерцатель (Betrachter) видит кусок мрамора и воспринимает его так, как он его видит» (там же. Zweiter Teil: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. Там же, 1906. S. 36-37). У Г. Когена — Beschauer (Cohen H. Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin: B. Cassirer, 1912. Bd. 1. S. 59, 60). И. Фолькельт употребляет и то, и другое, хотя чаще Betrachter: Volkelt J. System der Ästhetik. Bd. 1. 2-te Aufl. München: Beck, 1927. S. 8 (der Beschauer), S. 16 (der ästhetische Betrachter). Подчеркивание творческой деятельности как общей для художника и созерцателя выражает сопротивление М.М.Б. против неизбежной тенденции, заложенной в терминологии, противопоставлять автора и созерцателя как активный и рецептивный (в кантовской терминологии «рецептивный» противопоставляется «продуктивному»), т. е. к «пассивизации» воспринимающего художественное произведение (характерно, что Липпсу приходится говорить о том, что «наслаждение» (Geniessen) является активным, творческим, а это, следует отметить, представляет некоторое насилие над обычным пониманием Geniessen). Даже понятие «сопереживания», по мнению М.М.Б., лишь частично передает творческий характер деятельности созерцателя: «Эстетическое *целое* не сопереживается, но активно создается (и автором и созерцателем, в этом смысле с натяжкой можно говорить о сопереживании зрителя творческой деятельности автора)» (С. 142). Во вторую половину XX в. в немецкой эстетике начинают употреблять термины der Produzent — der Rezipient (производящий — воспринимающий). Следует заметить, что и в этих терминах затушевывается активность «воспринимающего» по контрасту с «производящим» творцом-художником. У М.М.Б. же все направлено на то, чтобы нейтрализовать опасность понимания воспроизводящего или со-творящего лишь как рецептивного или даже пассивного. Эстетически восприни-

мающего нечто надо понимать как продуктивного и активного. Ведь и в случае слова «созерцатель» (по крайней мере, в обыденном употреблении) возникает интерференция со стороны возможного значения «созерцательный» и «созерцательность» — бездеятельный, пассивный или самоуглубленный. В дальнейшем М.М.Б. уточняет различие между «творцами формы» — автором и созерцателем: «творческая работа художника воспроизводится созерцателем» (С. 162); оппозиция в данном случае: «производящий — воспроизводящий», «творящий — сотворящий», а не, например, «производящий — потребляющий», «создающий — наслаждающийся». Помимо концепций разных эстетиков начала XX в. (Т. Липпс, И. Фолькельт и др.), представление М.М.Б. об общей творческой активности автора и читателя, скорее всего, восходит к статье Вяч. Иванова 1912 г. «Мысли о символизме» (см. наблюдения С. С. Аверинцева: Аверинцев С. С. «Скворешниц вольных гражданин...» Вяч. Иванов: путь поэта между мирами. СПб.: Алетейя, 2001. С. 124-125). Говоря о символическом поэте и его слушателе, Вяч. Иванов утверждает их обоюдную творческую активность, которая остается вне поля зрения эстетической теории и формальной поэтики: «Отвлеченно эстетическая теория и формальная поэтика рассматривают художественное произведение в себе самом; постольку они не знают символизма. О символизме можно говорить, лишь изучая произведение в его отношении к субъекту воспринимающему и к субъекту творящему, как к целостным личностям». Поэтому слушатель — не «только зеркало, только отзвук, только приемлющий, только вмещающий»; «воображение слушателя воспроизводит изображенное»; «символизм есть искусство, обращающее того, кто его воспринимает, в *соучастника* творения»; «Потрясенная душа не только воспринимает, не вторит только вещему слову: она обретает в себе и из тайных глубин безболезненно рождает свое восполнительное внутреннее слово»; «Символизм связан с целостностью личности как самого художника, так и переживающего художественное откровение»; «символизм означает отношение художественного объекта к двойному субъекту, творящему и воспринимающему»; «нас, символистов, нет — если нет слушателей-символистов. Ибо символизм — не творческое действие только, но и творческое взаимодействие, не только художественная объективация творческого субъекта, но творческая субъективация художественного объекта» (Иванов В. И. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические М.: Мусагет, 1916. С. 147-156). Ср. употребление у М.М.Б. терминов «слушатель-созерцатель» и «слушатель» (С. 142, 212). Из новейшей литературы о творческой активности читателя см.: Iser W. Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 4-te Aufl. München: Wilhelm Fink, 1994 (1-te Aufl. — 1976). (В. Л., Н. Н.)

35. Понятие вненаходимости (я нахожусь вне других людей, все другие находятся вне меня) М.М.Б. развивает в разделе 1-ом главы III (С. 104-108): 1) «Когда я созерцаю цельного человека, *находящегося вне и против меня*, наши конкретные действительно переживаемые *кругозоры* не совпадают. Ведь в каждый данный момент <...> я всегда буду видеть и знать нечто, чего сам он <другой человек> со своего места *вне и против меня* видеть не может <...>» (С. 104). 2) «Этот всегда наличный по отношению ко всякому другому человеку *избыток* моего ви́дения, знания, обладания *обусловлен единственностью и незаместимостью моего места в мире*: ведь на этом месте в это время в данной совокупности обстоятельств *я единственный нахожусь — все другие люди вне меня*. Эта *конкретная вненаходимость меня единственного и всех без исключения других для меня людей* и обусловленный ею *избыток* моего ви́дения по отношению к каждому из них <...> преодолевается познанием <...>» (С. 104). 3) В отличие от познания, «эстетическое созерцание и этический поступок не могут отвлечься *от конкретной единственности места в бытии*, занимаемого субъектом этого действия и <субъектом> художественного созерцания» (С. 105). 4) «Избыток моего ви́дения по отношению к другому человеку обусловливает собой некоторую сферу исключительно моей активности: т. е. совокупности таких внутренних и внешних действий, которые только я могу совершить по отношению к другому, ему же самому *со своего места вне меня* совершенно недоступных, действий, восполняющих другого именно в тех местах, где сам он себя восполнить не может» (С. 105). 5) Нас интересуют здесь специфически *действия созерцания*, «вытекающие из избытка внешнего и внутреннего ви́дения моего другого человека» (С. 105); именно эти действия созерцания «и суть чисто эстетические действия» (С. 106). «Избыток ви́дения — почка, где дремлет форма и откуда она и развертывается, как цветок» (С. 106). 6) «Но чтобы эта почка действительно развернулась бы цветком завершающей формы, необходимо, чтобы избыток моего видения» восполнялся *кругозором* созерцаемого мною *другого человека*. «Я должен *вчувствоваться* в этого другого человека», т. е. «ценностно увидеть *изнутри его* мир так, как он его видит, стать *на его место*», — «и затем, *снова вернувшись на свое* <место>, восполнить его кругозор тем избытком видения, который открывается *с этого моего места вне его*» (С. 106). Иными словами, для завершающего оформления другого человека требуется увидеть его не только извне (вне пределов его кругозора), но и изнутри (в пределах его кругозора). (В. Л.)

Вненаходимость — принципиальное понятие М.М.Б. Именно здесь, в *АГ*, это понятие вводится в своем аутентичном и первичном мотивационном контексте (на диалогизующем фоне коррелятивного и противостоящего ему понятия «вживания»/ «вчувст-

вования»). М.М.Б. образует терминологическое понятие «вненаходимость» от обычного и общепонятного по-русски словосочетания: «находиться вне (чего-либо или кого-либо)». Философское словообразование молодого М.М.Б. вообще напоминает (как это отмечалось в научной литературе) языковые новации М. Хайдеггера, но, в отличие от Хайдеггера, не препятствует их пониманию. Чтобы ввести в философское умозрение то, чего в нем в принципиальном смысле никогда не было, но что в мире жизни, напротив, было всегда, — русский мыслитель, как и немецкий, ищет языковую опору в неофициально-повседневной, общепонятной речи людей. Отсюда вообще трудности с бахтинской терминологией как на родине М.М.Б., так и за рубежом. Примечательно, что для зарубежных комментаторов и переводчиков М.М.Б. «вненаходимость» — одно из тех слов, которые труднопереводимы как раз по причине органической (а не заемной) новизны словообразования: ее, эту новизну, приходится, как правило, передавать, в силу русской непередаваемости или непереводимости, именно латинизированными эквивалентами или кальками, т.е. подобно тому, как в России обычно заимствовали и осваивали несобственный язык науки (ср. англ. перевод: exotopy или extralocation; франц. перевод: exotopie; и т. п.). И все же основное затруднение с бахтинской терминологией вообще и с понятием «вненаходимость» в частности, скорее всего, не узко-языкового порядка: оно относится к духовно-исторической реальности минувшего столетия, к тому «прорыву в мышлении», который уже в середине 1930-х гг. начал осознаваться как свершившееся событие, притом в аспекте «христианской экзистенции» (см., в частности: Steinbüchel Th. Der Umbruch des Denkens: Die Frage nach der christlichen Existenz erläutert an Ferdinand Ebners Menschdeutung. Regensburg, 1936). Центральное событие в философии XX в. — М.М.Б. определит это событие в книге 1929 г. о Достоевском как смену «монологической» (идеалистической) парадигмы классической философии «диалогическим» принципом мышления (*Т. 2*, 60) — напрямую связано с открытием, обоснованием и оправданием событийно-онтологической категории «вненаходимости», каким бы термином ни обозначалась эта категория; так, в частности, «вненаходимость» указывает на какую-то «другость» (этот термин появится в *АГ* ниже). Как неотъемлемая онтологическая категория «самих вещей», реальность понятия «вненаходимости» обнаруживается только посредством особого рода анализа — «феноменологического описания», к которому и обратится автор *АГ* в последующих главах. Поэтому понятие «вненаходимости», как и понятие «архитектоники», является ключевым одновременно и для бахтинской этики, и для бахтинской эстетики. Ведь там и тут онтологическое различие: *я — другой* абсолютно нередуцируемо, непереводимо, ни на метафизический, ни на научный язык

мышления и описания, где это различие стерто или снято. Правда, такое онтологическое различие знает каждый поступок практически, «но теоретическая этика не имеет для выражения его адекватной формы» (С. 68). Ранний М. Хайдеггер для обозначения этого дотеоретического уровня объективной (но не объектной) реальности вводит во время летнего семестра 1923 г. во Фрайбурге понятие «герменевтической фактичности», в известном смысле решающее для герменевтического поворота в философии XX в. (Heidegger M. Ontologie (Hermeneutik der Faktizität). (Gesamtausgabe, Bd. 63). Frankfurt am Main, 1988). С другой стороны, только у М.М.Б. можно найти столь основательное и притом раньше других осуществленное феноменологическое описание принципа вненаходимости «на стыках и пересечениях» этики и эстетики при детальной проработке качественного своеобразия эстетической сферы как таковой. «Вчувствование» в искусстве — освоение «внутреннего архитектонического поля художественного видения» — реально (а не только субъективно) в качестве «положения», в котором находятся «творцы формы», автор произведения и читатель, и положение это — вне произведения, притом в активном, творческом смысле: такова «вненаходимость» в плане словесно-художественного творчества. Иначе говоря, «вненаходимость» — это условие возможности, с одной стороны, акта вчувствования, конститутивного как для автора-творца формы, так и для читателя (слушателя, зрителя), по-своему творчески воссоздающего эту форму в акте восприятия произведения; с другой стороны, «вненаходимость» — это и условие возможности самой архитектоники как целого, объемлемого извне обоими «творцами формы». В *АГ* речь идет о трех (а не о двух, как иногда склонны думать интерпретаторы) точках «вненаходимости»: автор, герой и читатель; каждый из них, будучи вненаходим друг другу, постольку же является условием двух других участников эстетического события — «социального взаимодействия трех» (Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6. С. 256). Без малого через полвека после *АГ*, в «Ответе на вопрос редакции “Нового мира”» (1970), М.М.Б. будет говорить о положении современного историка культуры, вступающего «как бы в диалог» с другой культурой или культурами. Как большинство западных философов «поворота» (Ф. Розенцвейг, М. Хайдеггер, К. Ясперс и др.), М.М.Б. не примет концепцию локальных культур О. Шпенглера (ср. С. 51); русский мыслитель с самого начала противопоставляет этому характерную как раз для XX в. концепцию новой «историчности», новую гуманитарную парадигму «понимания», ключевым понятием которой и является «вненаходимость». Ср.: «Творческое понимание не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает. Великое дело для понимания — это *вненаходимость* по-

нимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет понять. <...> В области культуры вненаходимость — самый могучий рычаг понимания» (*ЭСТ* 334). Характерно, что и в этом своем позднем интервью, только варьирующем положения герменевтической логики вопроса и ответа, практически реализованной в книге 1940 г. о Рабле (ср.: «понимание современников не может нам дать ответа на н а ш и вопросы о Рабле, так как этих вопросов для них еще не существовало» — *ТФР* 70-71), а теоретически сформулированной после ее завершения во фрагменте «К философским основам гуманитарных наук» (нач. 1940-гг.) и потом в записях нач. 1970-х гг., — М.М.Б. возвращается к той же самой феноменологическо-антропологической первичности и фактичности *я* и *другого*, в терминах которой (моя наружность для меня и для другого, зеркало как эстетическая компенсация моего я-для-себя в мире других, где я представлен прежде всего своею наружностью, к которой у меня самого нет подхода) ведется анализ в *АГ*. Правда, то, что в *АГ* было философски обоснованной методикой, в упомянутом тексте 1970 г., напечатанном в «Новом мире», можно ошибочно принять почти за повседневную аналогию: самосознание культуры М.М.Б. сравнивает с самосознанием отдельного человека, который себя по-настоящему не видит, «и никакие зеркала и снимки ему не помогут» (*ЭСТ* 334). Таким образом, принцип «взаимной вненаходимости» (*ЭСТ* 371) изначален и принципиален для М.М.Б. как на феноменологическом, так и на духовно-историческом уровне; этим определяется и объективное место этого термина не только внутри научно-философского подхода М.М.Б., но и в контексте XX в.

Как и все вообще ключевые термины и категории философии М.М.Б. невельско-витебского периода, «вненаходимость» имеет смысл сопоставлять с этим контекстом не по привычному и часто «слепому» методу более или менее случайных внешних аналогий и «влияний», но именно на фоне того «поворота от мира науки к миру жизни» (Гадамер) в годы смены гуманитарной парадигмы, который и был общей культурно-исторической и теоретической почвой всех возможных аналогий задним числом. Эта общая почва — «принципиальная критика монологизма» (*Т. 2*, 60), которую имеет в виду М.М.Б. в упомянутом скупом, но принципиальном примечании в главе об идее у Достоевского. Под этим методически более объективным углом зрения здесь можно указать, по крайней мере, на два термина, существенно корреспондирующих с бахтинским понятием «вненаходимости», двух немецких современников М.М.Б. В одном случае имеет смысл сближать термин М.М.Б. с понятием немецкого философа Хельмута Плесснера (1892-1985) «эксцентричность» (это сходство отметил уже в наше время глава так называемой Констанцской школы рецептивной

эстетики и литературной герменевтики Г. Р. Яусс в своей статье о М.М.Б.: Яусс Г. Р. К проблеме диалогического понимания (1982) // Бахтинский сборник. III. М.: Лабиринт, 1997. С. 191). Такое сближение указывает на неслучайную связь научно-философского замысла М.М.Б. с философской антропологией XX в., основоположником которой (наряду с М. Шелером) был X. Плесснер. С другой стороны, бахтинская «вненаходимость» (особенно «причастная вненаходимость») сопоставима по своему смыслу с одним из ключевых понятий философской герменевтики Г. Г. Гадамера (1900-2002) — понятием «временного отстояния» (Zeitenabstand).

Понятие «экцентричности», выдвинутое X. Плесснером в его книге «Ступени органического и человек. Введение в философскую антропологию» (1928), указывает на принципиальный способ бытия человека и человечности — в противоположность каким бы то ни было традиционным метафизическим или, тем более, идеологическим спекуляциям относительно того, «что есть» такое человек сам по себе, «вообще». Подобно другим мыслителям смены философско-гуманитарной парадигмы — М. Шелеру, М. Хайдеггеру, К. Левиту, К. Ясперсу, Г. Мишу, Р. Гвардини, Л. Витгенштейну и др., — Плесснер старается не столько теоретически отвлеченно определить, сколько феноменологически увидеть и описать существо или способ человеческого бытия как единственную в своем роде «позиционность», «стояние» человека в мире, в Боге, в космосе, в себе самом и в «совместном бытии» (Mitsein) с другими людьми — его, как говорит Плесснер, «радикальное авторство» (Urhebertum). Парадоксальность этого «авторства» состоит в том, что, по Плесснеру, человек конституирован вне мира, но должен стать и быть в мире жизни, существенно нуждаясь в том, чем он по своей внемирной сущности не является. «Если жизнь животного центрична, то жизнь человека эксцентрична, он не может порвать центрирования, но одновременно выходит из него вовне. Эксцентричность есть характерная для человека форма фронтальной поставленности по отношению к окружающей среде» (цит. по: Проблема человека в западной философии. М.: Прогресс, 1988. С. 126).

Сопоставление «вненаходимости» с гадамеровским «временным отстоянием» еще более уместно и тоже совсем не случайно, хотя ни о каком внешнем влиянии здесь тоже, конечно, не можем быть и речи; дело идет о новом понимании истории в XX в. Оно, это понимание, было новым не только по сравнению с историзмом романтически-гегельянского типа, но и по сравнению со шпенглеровской «морофологией культуры» (ср. с понятием «мировоззренческого стиля» у А. Ф. Лосева). Негативно поворот к новой концепции абсолютной, т. е герменевтически «круговой», историчности («большое время», по М.М.Б.), как у русского, так и у немецкого мыслителя (оба, что важно, одновременно филосо-

фы и филологи-классики) направлен против формального историзма XIX-XX вв., причем отталкивание от «эстетико-исторического позитивизма» (Гадамер) Нового времени только на первый взгляд может поразить сходством подходов. В обоих случаях были не только общие философские источники (В. Дильтей, Ницше, Гуссерль в контексте общего для этой научной философии эпохи самопреодоления неокантианства), но и общий русский источник — Достоевский. Не удивительно, что в *АГ* можно найти всю ту критику (точнее, самокритику) философско-эстетического и научного («гносеологического») сознания «всей идеологической культуры нового времени» (*Т. 6*, 91), которую немецкий коллега М.М.Б. представит в систематическом виде почти четыре десятилетия спустя после *ФП* и *АГ* в своей главной книге «Истина и метод» (1960). Позитивно бахтинская «вненаходимость» и гадамеровское «временное отстояние» опираются на одно и то же представление о нашей, одновременно, включенности в традицию и нашей внеположности «преданию» (Überlieferung), историческому прошлому как таковому; М.М.Б. соответственно говорит о «причастности», «причастной вненаходимости», Гадамер — о «сопринадлежности». Традиционная романтическая герменевтика в лице Ф. Шлейермахера, по мысли Гадамера, мыслит и понимает любой текст предания или историческое событие как «исторические» в одностороннем порядке и смысле, добиваясь путем «наития» (Шлейермахер соответственно говорит о «дивинации») конгениального самоотождествления с автором текста, с предметом интерпретации; позднее этот метод познания прошлого, одновременно интуитивный и дистанцированный, назовут «вчувствованием». Напротив, философская герменевтика — и здесь Гадамер усиливает хайдеггеровскую ревизию западной метафизики — исходит из нашей включенности в историю в самом суждении о ней. Понимая, вслед за Хайдеггером, время как «несущее основание того свершения, в котором коренится настоящее», Гадамер следующим образом характеризует позитивный смысл вненаходимости в истории и, соответственно, в науках исторического опыта (в гуманитарном познании): «Подлинное историческое мышление должно мыслить также и свою собственную историчность. Лишь в этом случае оно перестанет гоняться за призраком исторического объекта как предмета прогрессирующего исследования и научится познавать в этом объекте свое другое, а тем самым познавать свое как другое. Истинный исторический предмет является вовсе не предметом, но единством своего и другого — отношение, в котором коренится действительность как истории, так и исторического понимания» (Гадамер Г. Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 352, 354-355). Это значит: исторический мир жизни самого интерпретатора, его действительную вненахо-

димость тому тексту или тому миру традиции, истолкователем которых он является, «предшествующая герменевтика оставляла целиком в тени» (там же. С. 350). Иначе говоря, моя вненаходимость событию или тексту как-то все равно входит в мое суждение, мою интерпретацию, мое понимание; установка объективистского мышления — «как если бы меня не было» (С. 13), мое «отвлечение от своего единственного места, мое *как бы* развоплощение» (С. 45) — это иллюзия и самообман. Исходя из критики объективирующего подхода к истории, свойственного традиционному историзму, немецкий философ делает решающий шаг к существенно новому представлению об исторической современности. Там, где М.М.Б. говорит о «большом времени», или (корректируя, как и Гадамер, теорию «вечного возвращения» Ницше) о «сложной форме тела вращения» всех так называемых вечных смыслов, о «памяти надындивидуального тела» (см. фрагмент 1943 г. «К вопросам самосознания и самооценки» — *Т. 5*, 78), — там Гадамер, исходя из реальности понятия «временного отстояния», выдвигает новый принцип исторического мышления и исторической рефлексии — «принцип истории воздействий» — истории, действующей в традициях и предрассудках людей и обусловливающей также и оценки и самое восприятие исторического прошлого на нериторическом уровне речевого мышления и сознания, языка мысли (Гадамер Г. Г. Истина и метод. С. 355-363).

В русской культуре сходный образ мыслей, имплицирующий понятие «вненаходимости», нужно искать не столько у философских соотечественников М.М.Б. (тяготевших чем дальше, тем больше к мировоззренчески исповедуемой и «гносеологически» обосновываемой метафизике, к научно-материалистической или, наоборот, религиозно- идеалистической историософии), сколько у писателей, историков, литературоведов, ученых-естественников этого периода. Достаточно вспомнить, например, концепцию действенного и мстящего прошлого как заслуженной расплаты — «кащеевой цепи» в одноименном романе М. М. Пришвина (1922-1929) и его дневниках, а также понятие «доминанты» и идею «заслуженного собеседника» в письмах А. А. Ухтомского 1920-х же годов. Нужно сказать, что как бахтинская «вненаходимость», так и гадамеровское «временное отстояние» имеют в своей основе идею проблематизации и оправдания христианско-гуманистической традиции исторического мышления как такового. У М.М.Б. в *АГ* христологическая предпосылка его эстетики и его философской антропологии истории будет с особой отчетливостью выражена в контексте проблематики телесности и «истории тела в идее человека»; в книге о Рабле та же самая проблематика будет перенесена в плоскость «гротескного канона» и связанной с ним особой, открытой историчности Рабле (ср. с идеей «чистой историчности» Л. В. Пумпянского в его книге 1922-1923 гг. о Гоголе, а

также с идеей незавершимого и «открытого» мира в книге самого М.М.Б. о Достоевском). Гадамеровское же «временное отстояние» связано с гегелевской ревизией всей предшествующей истории философии в свете современности и поиска нового примирения между христианским откровением и реальной историей, почему именно Гегель (и его понимание «опыта») оказывается главным оппонентом в «Истине и методе». Не менее важно и то, что «опыт искусства» для немецкого мыслителя, как и для молодого М.М.Б., является моделью нового, не «теоретизированного» понимания взаимоотношения между различными областями культуры и, соответственно, понимания самой философии. Действительно, вненаходимость, обнаруживающая «двупланность ценностной определенности мира — для себя и для другого» (С. 67), составляет в искусстве, в эстетической деятельности, можно сказать, не задний, но передний план. Поэтому уже в *ФП* искусство становится феноменологическим образцом для выхода за предела традиционной философии — «теоретизма», поскольку «мир эстетического видения — мир искусства», понятый на феноменологическом уровне взаимоотношения автора и героя, «своей конкретностью и проникнутостью эмоционально-волевым тоном из всех культурно-отвлеченных <?> миров (в их изоляции) ближе к единому и единственному миру поступка» (С. 56). Более того: «вненаходимость» искусства философской мысли становится условием возможности пересмотра философией ее собственных, традиционных оснований: эстетическое отношение автора к герою, созидающее художественное произведение, «поможет нам подойти к пониманию архитектонического строения действительного мира-события» (С. 56). То, что в *ФП* имеет в основном вспомогательное значение, в *АГ* выходит, вместе с понятием вненаходимости, на передний план. (В. М.)

Д. Н. Овсянико-Куликовский, чьи труды в 1900-е и 1910-е гг. были весьма популярны, полагал, что наилучшим условием для реального, в его формулировке, художественного творчества является позиция удаления художника от изображаемого объекта в пространстве и во времени, сопровождающаяся «отрешением» художника от сферы явлений, какую он избрал объектом своего творчества» (Овсянико-Куликовский Д. Н. Собр. соч. Т. 4: Пушкин. 2-е изд. СПб.: Издание И. Л. Овсянико-Куликовской, 1912. С. 178-180). (Н. Н.)

36. Эстетическое вживание — то, что по-немецки называется Einfühlung. М.М.Б. сам дает первое, общее объяснение значения слова «вживание»: видение предметов и героев изнутри. Einfühlung (нем.) — буквально, вчувствование (во что-нибудь, в когонибудь); образовано от глагола sich einfühlen — буквально, вчувствоваться (во что-нибудь, в кого-нибудь; в чье-то переживание,

настроение, душевное состояние): поставить себя на место другого, переживать чужое чувство как свое, проникаться чувствами другого человека. В немецко-русских словарях Einfühlung, sich einfühlen обычно переводятся следующим образом: проникновение в сущность чего-нибудь; вникнуть в сущность чего-нибудь, проникнуться каким-нибудь чувством; сжиться с какой-нибудь мыслью. Важно, что в живом немецком языке «вчувствование» и «вчувствоваться» были и остались обиходными словами. «Вживание», «вживаться», «вжиться», в отличие от «вчувствоваться», «вчувствование», звучат достаточно естественно по-русски; «вчувствование» сохраняется как специальный психологический термин. Однако в данном контексте следует иметь в виду, что глагол «вживаться/вжиться» употребляется как специальный актерский термин «вжиться (в роль)»; ср.: «Ошибочно думать, что играть на сцене можно только одной техникой. Нет, сперва надо найти в себе образ, вжиться в него» (Мичурина-Самойлова В. А. Шестьдесят лет в искусстве. Л.; М., 1946). В 1909 г. известный англо-американский психолог Титченер (Titchener E. B. Lectures on the Experimental Psychology of Thought-Processes. New York: Macmillan, 1909. P. 21) предложил переводить Einfühlung новым английским словом empathy — «эмпатия» (по образцу слова sympathy — «симпатия»), которое со временем внедрилось в разных языках, в том числе и в терминологию современной русской психологии и лингвистики. В начале XX в. «вчувствование» применяется как принцип объяснения преимущественно в двух контекстах: 1) в контексте проблемы познания другого Я, чужой душевной жизни, и 2) в контексте проблемы переживания произведений искусства. О теории вчувствования в психологии см.: Выготский Л. С. Вчувствование // Бол. сов. энц. М., 1929. Т. 13. Стб. 660-661; Он же. Психология искусства. 2-е изд. М.: Искусство, 1968. С. 89-90, 261-262. См. также: Ewert O. Einfühlung // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1972. Sp. 396-397; Binswanger L. Einführung in die Probleme der allgemeinen Psychologie. Berlin: Julius Springer, 1922 (S. 223-357: обширный обзор проблемы познания и понимания «чужого Я» в психологии; S. 229-233: собственно о «Einfühlungstheorie»); Bühler K. Die Krise der Psychologie. 2-te unveränderte Aufl. (1-te. 1927). Jena: Gustav Fischer, 1929. S. 82-106 (§ 9: о душевном контакте и его понимании); Schäfer M. L. Das Problem der Intersubjetivität in der philosophischen Grundlegung der Psychiatrie // Die Psychologie des 20. Jahrhunderts. Bd. X. Zürich: Kindler, 1980. S. 63-77 (постижение чужой душевной жизни совершается в актах вчувствования; последовательно разбирается понимание вчувствования у Теодора Липпса (S. 64-65), Макса Шелера (S. 65-68), Мартина Бубера (S. 68-69), Рудольфа Карнапа (S. 69-71) и, наконец, Эдмунда Гуссерля — феноменологический анализ интерсубъективного опыта

или переживания); Graumann H.M. Das Verstehen. Versuch einer historisch-kritischen Einleitung // Die Psychologie des 20. Jahrhunderts. Bd. I. Zürich: Kindler, 1976. S. 159-271; Geiger M. Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung // Bericht über den IV. Kongress für experimentelle Psychologie in Innsbruck vom 19. bis 22. April 1910. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von F. Schumann. Leipzig: J.A.Barth, 1911. S. 29-73 (основополагающая работа, подводящая итоги до 1911 г.; Гейгер разделяет свой доклад на 4 темы (a, b, c, d), которые обозначают 4 области, в которых применяется понятие «вчувствования» (в немецком значении слова) как объяснительный принцип: a. понимание чужих выразительных движений; b. понимание чужой личности; c. одушевление (наделение человеческой душой) неодушевленных вещей (des Untermenschlichen), и, наконец, d. эстетическое наслаждение и вчувствование); Morrison K. F. I and You. The Hermeneutics of Empathy in Western Literature, Theology and Art. Princeton: Princeton University Press, 1988. О теории вчувствования в эстетике в начале XX в. см.: Lipps T. Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 1. Hamburg und Leipzig: Voss, 1903; Volkelt J. System der Ästhetik. Bd. 1. München: Beck, 1905; Worringer W. Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München: 1908 (см. большую рецензию Рихарда Гамана: Hamann R. // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1910. Bd. 5. S. 276-281). В свое время небольшая книжка Воррингера (Wilhelm Worringer, 1881-1965; см. о нем: Metzler Kunsthistoriker Lexikon / Peter Betthausen et al. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1999) имела большой успех. Она обычно включается в библиографии по «вчувствованию» в искусствознании. Следует напомнить, однако, что понятие вчувствования Воррингер просто перенимает от Липпса (притом полагаясь на статью Липпса, излагающую его теорию для образованной публики, а не ученых). В 1948 г. книга Воррингера была переиздана (München: R. Piper, 1948) с предисловием Воррингера («Vorwort zum Neudruck 1948»), в котором он рассказывает о возникновении своей диссертации и своей концепции (S. 5-11). В первой же главе своей книги Воррингер отмечал: «Современная эстетика, которая сделала решающий шаг от эстетического объективизма к эстетическому субъективизму, — т. е. она в своих исследованиях исходит уже не из формы эстетического объекта, а из образа действий наблюдающего субъекта, — достигает своего апогея в теории, которую можно обозначить общим и широким наименованием «теория вчувствования». Ясную и всеобъемлющую формулировку эта теория получила благодаря Теодору Липпсу. Его эстетическая система должна поэтому служить фоном нижеследующего изложения» (S. 16, по изд. 1948 г.). Инновация Воррингера состояла в другом: там, где искусство стремится воспроизвести природу в ее органической

жизни, только там в основании искусства лежит стремление к вчувствованию (искусство Возрождения, искусство новейшего времени). Но все направления искусства, которые сознательно удаляются от воспроизведения органической жизни природы (например, древнеегипетское искусство), основываются на принципе, прямо противоположном стремлению вчувствоваться, — они основываются на стремлении к абстракции. См. также прим. 159. (В. Л.)

Идея «вчувствования» в русской философской культуре. Термин «Einfühlung» в 1900-е гг. имел несколько вариантов перевода — «вчувствование», «вживание» (см., например: Пфендер А. Введение в психологию / Пер. с нем. И. А. Давыдова. СПб., Кн. склад «Провинция», 1909. С. 125, 150), «объективирование» (Липпс Т. Эстетика // Философия в систематическом изложении. СПб., 1909. С. 377) и ряд других описательных. С начала 1910-х гг. «вчувствование» становится общепринятым адекватным переводом этого термина, а «вживание», продолжая употребляться в качестве второго терминологически однозначного варианта его перевода, приобретает порой и более узкое специальное значение, относящееся или к одному из этапов процесса «вчувствования», или к одному из моментов художественного творчества. В данном месте *АГ* М.М.Б. подчеркивает общее поле значений обоих русских терминов. Идея вчувствования становится предметом изложения и анализа в самом начале 1900-х гг. В 1903 г. И. И. Лапшин сближает теорию «эстетического одухотворения», выдвинутую М. Гюйо прежде всего в книге «Искусство с социологической точки зрения», с взглядами Т. Липпса, обозначающим этот процесс эстетического одухотворения термином «Einfühlung», но не дает его перевода (Лапшин И. И. Чувствования // Энц. словарь Брокгауз-Ефрон. СПб., 1903. Т. 38. С. 953). В 1904 г. Е. В. Аничков в статье «Эстетика» неоднократно соотносит построения М. Гюйо и Т. Липпса, эстетические сочинения которых он оценивает крайне высоко, но ни теории «вчувствования», ни самого термина не называет, хотя и дает описание процесса вчувствования в других понятиях по К. Гроосу (Аничков Е. В. Эстетика // Энц. словарь Брокгауз-Ефрон. СПб., 1904. Т. 41. С. 101). В 1905 г. появляются «Основные вопросы этики» Т. Липпса в переводе М. А. Лихарева, где несколько раз встречается описание процесса вчувствования, но сам термин «вчувствование» не употребляется (Липпс Т. Основные вопросы этики. СПб.: Изд-во О. Н. Поповой, 1905). В 1907 г. был издан перевод 1-го издания «Руководства к психологии» Т. Липпса, выполненный тем же М. А. Лихаревым, в котором, возможно, впервые при детальном изложении явления вчувствования «Einfühlung» передается термином «вчувствование» (Липпс Т. Руководство к психологии. СПб.: Изд-во О. Н. Поповой, 1907. С. 106, 213-229). С этого времени, хотя, возможно,

где-то это произошло и немного раньше, начинается почти повсеместное употребление этого термина в русской оригинальной и переводной психологической и философской литературе, а идея вчувствования оказывается преимущественно связанной с именем Т. Липпса. Следует отметить, что до сих пор 2-е немецкое издание «Руководства к психологии» Т. Липпса (1908) остается основным источником при историческом изучении теории вчувствования. И уже в 1909 г. выходит «Введение в современную эстетику» Э. Меймана, содержащее подробный исторический обзор этой теории и критическое изложение взглядов основных ее представителей (Мейман Э. Введение в современную эстетику. М., 1909. С. 51-74). Несколько другой круг имен авторов, писавших о вчувствовании, начинающийся, правда, как и у Э. Меймана, с Гердера, представлен в книге И. И. Лапшина «Проблема «чужого я» в новейшей философии» (СПб., 1910), первоначально напечатанной в 1909 г. в «Журнале Министерства народного просвещения», и в кратком очерке развития этого понятия в книге Г. Гомперца «Учение о мировоззрении» (СПб., 1912). И. И. Лапшин в своей книге обращается к вчувствованию, поскольку, по его мнению, «проблема «чужого я» включает в себя и проблему эстетического одухотворения или *вчувствования*» (Лапшин И. И. Проблема «чужого Я». С. 5). Определенная близость перечней авторов в обеих книгах вызвана не столько знакомством И. И. Лапшина с сочинением Г. Гомперца, которому в 1908 г. была посвящена его статья «Патэмпиризм Генриха Гомперца», сколько, вероятно, общим источником по истории этого понятия. Сам И. И. Лапшин называет работу Пауля Штерна «Einfühlung und Association in der neueren Ästhetik», 1898 (там же. С. 6). Однако в отличие от достаточного компактного изложения истории этой теории у Г. Гомперца (Гомперц Г. Учение о мировоззрении / Пер. В. Базарова и Б. Столпнера. СПб.: Шиповник, [1912]. С. 92-97, 229-239) И. И. Лапшин в своей книге касается теории вчувствования по мере изложения философских учений в соответствии с их особой классификацией (Лапшин И. И. Проблема «чужого Я». С. 55-59, 72-73, 92, 105, 117-124). В последующих своих работах И. И. Лапшин также затрагивает эту теорию (Лапшин И. И. О перевоплощасмости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Т. 5. С. 189, 204, 238; Он же. Философия изобретения и изобретение в философии: (Введение в историю философии). Пг.: Наука и школа, 1922. Т. 1. С. 137, 147, 149; Т. 2. С. 54, 62, 149). Е. В. Аничков в «Очерке развития эстетических учений», который представлял собою расширенный вариант его статьи «Эстетика» 1904 г., уделил внимание анализу феномена вчувствования в работах Т. Липпса и К. Грооса (Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1.

С. 175-182), отметив при этом, что теория вчувствования способствовала преодолению кризиса эстетики в середине XIX в. (там же. С. 181). Таким образом, к середине 1910-х гг. почти все варианты подходов к явлению вчувствования были в том или ином виде доступны для русского читателя. Кроме того, тогда же и несколько позднее появились критические анализы теории вчувствования у Г. Эббингауза, В. Вундта, Р. Гамана, Ш. Лало и И. Кона (Эббингауз Г. Очерк психологии. СПб., Изд. О. Богдановой, 1911. С. 178-179; Вундт В. Основы физиологической психологии. СПб., 1912. Т. 3. С. 220-229; Гаман Р. Эстетика / Пер. с нем. Н. В. Самсонова. М.: Изд-во «Проблемы эстетики», 1913. С. 29-31, 46; Лало Ш. Введение в эстетику. М.: Труд, 1915. С. 23, 30, 44, 56, 58; Кон И. Общая эстетика. М.: Гиз, 1921. С. 156-157), а также изложение книги В. Воррингера «Абстракция и вчувствование» (Романов Н. И. Введение в историю искусства. 2-е изд. М., 1917. С. 43-58). Роль «вчувствования» в процессе исторического исследования тогда же подчеркивал Л. П. Карсавин: «<...> понимание и чужого душевного развития и развития социально-психического возможно лишь путем *сопереживания* или *вживания* в них, вчувствования (Einfühlung). На этом моменте или на этом основании исторического метода с особенною энергиею настаивает Дильтей, в чем и заключается одна из его главных заслуг перед теорией истории. О том же в своих «Проблемах философии истории» писал и Зиммель. *Сопереживание лежит в основе исторического мышления*» (Карсавин Л. П. Введение в историю (Теория истории). Пб.: Наука и школа, 1920 (Введение в науку. История. Вып. 1.). С. 15-16). Однако усвоение термина «вчувствование» сопровождалось с начала 1910-х гг. постепенно нарастающей волной неприятия стоявшей за ним теории. Помимо ставших известными отрицательных суждений об этой теории, принадлежавших неокантианцам П. Наторпу и Г. Когену (Наторп П. Социальная педагогика. СПб., 1911. С. 321; Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 177), резкие возражения против нее были высказаны Н. О. Лосским, с сочувственными ссылками на критику М. Шелера (Лосский Н. О. Восприятие чужой душевной жизни // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 2. С. 194-198), и С. Л. Франком, в книге «Душа человека» (1917) даже заменившим сам термин новообразованием «прочувствование» (Франк С. Л. Предмет знания. Душа человека. СПб.: Наука, 1995. С. 588-592). О силе этой отрицательной реакции говорит, например, резкое осуждение Б. М. Эйхенбаумом «психологической эстетики “вчувствования”» в его переписке, относящейся к июлю 1916 г. (Переписка Б. М. Эйхенбаума и В. М. Жирмунского // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988. С. 285-286; Чудакова М. О., Тоддес Е. А. Страницы научной биографии Б. М. Эйхенбаума //

Вопр. лит-ры. 1987. № 1. С. 136). М.М.Б. и в *АГ*, и чуть позднее в *ВМЭ* признает необходимость понятия «вчувствование», хотя и подвергает подробному критическому анализу различные теории вчувствования. См. также прим. 79 к *ВМЭ*. (Н. Н.)

37. М.М.Б. имеет в виду издание: Сочинения Пушкина / Издание П. В. Анненкова. СПб., 1855. Т. 1: Материалы для биографии А. С. Пушкина. С. 196, где Анненков указывает, что Пушкин «начинал его <стихотворение> так:

Для берегов *чужбины* дальной
Ты покидала край *родной*,

и почти тотчас же сделал поправку на рукописи:

Для берегов *отчизны* дальной
Ты покидала край *чужой*,

сохранившуюся в печати». Процитированный Анненковым вариант приводится в издании Брюсова 1920 г. (С. 334). См. прим. 31. (В. Л.)

38. М.М.Б. цитирует по памяти: «Я долго плакал над тобой» *вместо* «Я долго плакал пред тобой». (В. Л.)

39. Разбирая стихотворение, М.М.Б. не соблюдает деления на три строфы (три восьмистишия). Вместо этого он разделяет текст на четверостишия, причем в данном месте в протицированном им тексте он пропускает первое четверостишие второй строфы (второго восьмистишия) и таким образом получает пять четверостиший, которые он назывет строфами. Поэтому второе четверостишие второго восьмистишия оказывается «3-й строфой», а первое и второе четверостишия третьего восьмистишия — «4-й и 5-й строфой». Процитированный М.М.Б. по памяти текст включает следующие разночтения:

7 Томленья долгого разлуки *вместо* Томленья страшного разлуки (*так у Анненкова*; в Большом акад.: Томленье страшное разлуки)

13 Ты говорила: в час свиданья *вместо* Ты говорила: в день свиданья

15 Уста для страстного лобзанья *вместо* В тени олив, любви лобзанья

17 И там вдали, где неба своды *вместо* Но там, увы, где неба своды

19 Где под скалами дремлют воды, (*как у Анненкова*; в Большом акад.: Где [тень олив легла] на воды, — востанавливаются зачеркнутые в рукописи слова)

20 Уснула ты последним сном. *вместо* Заснула ты последним сном.

23-24 *как у Анненкова*; в Большом акад. (по рукописи):

23 А с <ними> поцелуй свиданья... (поправлена описка в рукописи: *с ним*). (В. Л.)

40. Интонационная структура или структура интонирования. Intonatif, intonative (интонационный, интонационная) — достаточно обычные формы прилагательного во французском языке, но не в немецком, английском или русском. (В. Л.)

41. Арзис (или арсис) и тезис (или тесис) — греческие обозначения («поднятие» и «опущение», например, ноги или руки при отбивании такта) слабых и сильных мест в стихотворной стопе, т. е. в повторяющемся через весь стих сочетании слабых и сильных мест. Обычно эти термины применяются к античному метрическому стихосложению. Первоначально, в греческом стихосложении, «арсис» — слабая часть стихотворной стопы, а «тесис» — сильная ее часть. У римских грамматиков значение «арсиса» и «тесиса» переосмысляется акустически: «арсис» — повышение (усиление) голоса, а «тесис» — понижение (ослабление) голоса. Именно это римское понимание терминов становится преобладающим в новое время: «арсис» — сильная часть стопы, а «тесис» — слабая ее часть (ср. в современной немецкой метрике термины Hebung, буквально «поднятие», и Senkung, буквально «опущение»). Из новейших работ по этому вопросу см. особенно: Stroh W. Arsis und Thesis oder: Wie hat man lateinische Verse gesprochen? // Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet / Hrsg. von Michael von Albrecht und Werner Schubert. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990. S. 87-116. Ср. также: West M. L. Greek Metre. Oxford: The Clarendon Press, 1982. P. 22 (прим. 41). Ср. у Анненского о стихе Бальмонта «Я — изысканность русской медлительной речи» (первое стихотворение цикла «Змеиный глаз» в сб. К. Д. Бальмонта «Будем как солнце» (М.: Скорпион, 1903)): «Изящно-медлительный анапест, не стирая, всё же несколько ослабляет резкость слова я, поэт изысканно помещает его в тезис стопы» (Анненский И. Ф. Книга отражений / Издание подготовили Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Федоров. М.: Наука, 1979. С. 100). (В. Л.)

42. Характеризуя в данном случае временной внутренний ритм события, М.М.Б. применяет античные термины, обозначающие различение чередующихся сильных и слабых мест в стихотворном ритме. (В. Л.)

43. Ямбический триметр — стих диалогических, разговорных частей древнегреческой трагедии; говорной стих, в отличие от песенного и речитативного. По Аристотелю (Поэтика 1449a 21-27), трагедия, реализуя свою природу, нашла в ямбическом триметре тот стихотворный размер для изображения диалогов, который наиболее близок к естественному ритму устной речи. См.

комментарий: Else G. F. Aristotle's Poetics: the Argument. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1963. P. 179-182. Об опытах создания русского эквивалента ямбического триметра см.: Гаспаров М. Л. Античный триметр и русский ямб // Вопросы античной литературы и классической филологии: Сб. статей памяти С. И. Соболевского / Под ред. М. Л. Гаспарова, М. Е. Грабарь-Пассек, Ф. А. Петровского. М.: Наука, 1966. С. 393-410. (В. Л.)

44. Определение функции рампы указывает на то, что рампа является одним из способов осуществления необходимого условия всякого эстетического восприятия, которое в общей эстетике начала XX в. называлось «изоляцией», а именно изоляцией эстетического явления от окружающей жизни. Это же условие осуществляет и стихотворный размер. Подробное обоснование принципа «изоляции» было дано И. Коном в его «Общей эстетике» (Cohn J. Allgemeine Ästhetik. Leipzig: Engelman, 1901): «Эстетическая ценность чисто интенсивна; этому соответствует объект, который также, с своей стороны, предстоит замкнутым в самом себе. Таким образом, можно сказать, что изоляция эстетического объекта является коррелятивным понятием к чистой интенсивности эстетической ценности. Поэтому уже в природе мы предпочитаем отграниченные виды, поскольку речь идет не о своеобразном впечатлении неограниченной плоскости, возвышенного протяжения. Но даже эстетическое наслаждение от безграничности требует известной изоляции: не сменяющаяся полнота разнообразных предметов доставляет его, но лишь единое, однообразное содержание всего обозримого пространства, широкая, лишенная деревьев равнина или же водная пустыня моря. Искусство же уже тем самым, что оно искусство, дает известную изоляцию, но, сверх того, оно способствует этой изоляции еще особыми средствами. Сюда относится прежде всего ясно подчеркнутое отграничение художественного произведения в пространстве и времени. «Рама, — говорит Готтфрид Земпер, — это одна из важнейших основных форм искусства. Нет замкнутой в себе картины без рамы, нет масштаба величины без нее». На подобных же основаниях покоится склонность многих новеллистов вправлять свое повествование в некоторую измышленную рамку, чтобы таким образом еще более отдалить его от жизни. Мы хотим смотреть на произведение искусства так, чтобы ничто постороннее не нарушало его обособленности. Статуи наиболее выгодно выделяются на фоне, окрашенном в какую-либо другую краску, но однотонно, напр., на фоне зеленых изгородей. Всякий рисунок выигрывает, если его наклеить на желтоватый лист бумаги. Подобным же образом действует полная ожидания пауза перед поднятием занавеса, сцена, обособленное освещение при театральном представлении. И мысль Рихарда Вагнера о «Festspiele», зрители которых должны

быть совершенно отрешены от обычных интересов и повседневной обстановки жизни, отчасти относится сюда же. Помимо этого, отграничения искусства благоприятствуют изоляции также потому, что, благодаря своим особым средствам изображения, они порождают неполную иллюзию естественности и отчасти делают необходимою уклоняющуюся от природы стилизацию. Так, статуя бывает бесцветною или, по крайней мере, не натуралистически окрашенной. <...> Сходным образом воздействует и в поэзии стих и приподнятая проза. Этим не утверждается, конечно, что значение таких изобразительных средств исчерпывается изоляцией, но, без сомнения, в ней кроется часть их значения» (Кон И. Общая эстетика. М.: Гиз, 1921. С. 39-40). Ср. определение «отграниченности» текста у Ю. М. Лотмана: «Понятие границы по-разному манифестируется в текстах различного типа: это начало и конец текстов со структурой, развертываемой во времени <...>, рама в живописи, рампа в театре. Отграниченность конструктивного (художественного) пространства от неконструктивного становится основным средством языка скульптуры и архитектуры» (Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 68). Таким образом, Ю. М. Лотман употребляет понятие «отграниченности» в том же значении, в котором И. Кон и другие эстетики начала XX в. употребляют «изоляцию». Сославшись на И. Кона, немецкий историк искусства Р. Гаман (Хаман; Richard Hamann, 1879-1961) в первом издании своей небольшой «Эстетики» (во втором он изменяет свой подход) выдвинул принцип «изоляции» на первый план (Hamann R. Ästhetik. Leipzig: B. G. Teubner, 1911; рус. пер. 1913; см. рецензии: Everth E. // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1913. Bd. 8. S. 100-117; Metzger W. // Literarisches Zentralblatt. No. 9. 24. Februar 1912. Sp. 286-287). Роль стихотворного размера как средства изоляции подчеркивал Т. И. Райнов: «До некоторой степени, роль рамы в музыке и лирике играет ритм. Ритм имеет здесь двойное значение. С одной стороны, именно своим психологическим воздействием на слушателя и своею распределительною функцией в смене и чередовании звуков, ритм играет роль более, чем простого подчеркивания цельности пьесы в композиционном смысле. Но, с другой стороны, более внешней, он как бы акцентуирует отграниченность пьесы от всего внешнего, поскольку последнему чужд ритм вообще или же именно данный, определенный ритм» (Райнов Т. И. «Обрыв» Гончарова как художественное целое // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. 7. С. 36). Ср. у Л. В. Пумпянского определение стиля на основе принципа изоляции в записи лекции М.М.Б. о «Герое и авторе» (С. 328) и в его работах «К истории русского классицизма» и «Статьи о Тургеневе» (*Пумпянский*. С. 55, 453). В данном случае, используя понятие рампы, М.М.Б. несомненно имеет в виду ста-

тьи Вяч. Иванова, в которых понятию рампы отведено столь важное место; см. его статьи «Предчувствия и предвестия», «Новые маски», «Норма театра». См. также раздел «Рампа — зеркало Диониса» в статье: Фридман И. Н. Щит Персея и зеркало Диониса: учение Вяч. Иванова о трагедии // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М.: Русские словари, 1999. С. 279-285. Важность для М.М.Б. особого употребления понятия «рампы» у Вяч. Иванова подтверждается и тем, что сначала в книге о Рабле (*ТФР* 9-11, 279-280, 288, 290-292), а затем в 4-й главе второго издания книги о Достоевском (1963), написанной специально для этого издания, «карнавал» опреляется с помощью «рампы» и других понятий из лексикона Вяч. Иванова, ср.: «Карнавал — это зрелище без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей» (*Т. 6*, 138); «<карнавал> не знает сценической площадки и рампы» (*Т. 6*, 144); <карнавал> «синкретическая зрелищная форма обрядового характера» (*Т. 6*, 138); «В карнавале все активные участники, все причащаются карнавальному действу» (там же). Ср. формулировки из статьи Вяч. Иванова «Предчувствия и предвестия»: «Довольно лицедейства, мы хотим действа. Зритель должен стать деятелем, соучастником действа. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобно мистической общине стародавних «оргий» и «мистерий» <...> заколдованная грань между актером и зрителем, которая поныне делит театр, в виде линии рампы, на два чуждые один другому мира, только действующий и только воспринимающий, — и нет вен, которые бы соединяли эти два раздельные тела общим кровообращением творческих энергий <...> Сцена должна перешагнуть за рампу и включить в себя общину, или же община должна поглотить в себе сцену» (Иванов В. И. По звездам: Опыты философские, эстетические и критические. СПб.: «Оры», 1909. С. 206-207). О принципе изоляции см. также прим. 135 к *ВМЭ.* (В. Л., Н. Н.)

45. Звукопись — сознательный подбор звуков речи, изображающий определенный предмет одним своим звучанием независимо от семантики слов (звукоподражание, звуковая инструментовка, звуковая символика). О значении звуков у Эсхила ср.: Porzig W. Die attische Tragödie des Aischylos. Leipzig: E. Wiegandt, 1926. S. 73-94. По истории звукописи см.: Kayser W. Die Klangmalerei bei Harsdörffer. Ein Beitrag zur Geschichte der Literatur, Poetik und Sprachtheorie der Barockzeit. Leipzig: Mayer u. Müller, 1932. Ср. теорию звукописи у Вяч. Иванова: Иванов Вяч. И. «Цыганы» (1908) // Он же. Собр. соч. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1987. Т. 4. С. 299-329; Он же. К проблеме звукообраза у Пушкина // Там же. С. 343-349 (статья 1925 г., опубликованная в 1930 г.). Во втором примечании на С. 345 Иванов напоминает об «исследованных Андреем Белым» строках Пушкина «Шипенье

пенистых бокалов / И пунша пламень голубой». Иванов имеет в виду статью Белого «Жезл Аарона»: Белый А. Жезл Аарона (О слове в поэзии) // Скифы. Сборник 1-й. Пг., 1917. С. 186-187. «О роли звуков в стихе» (с критикой русских формалистов) см.: Выготский Л. С. Психология искусства. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 86-89. Ср. также: Тарановский К. Звукопись в «Северовостоке» Волошина // Он же. О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 358-363. (В. Л.)

46. См. рассмотрение различных аспектов категорий «герой» и «автор»: Лапшин И. И. Проблема «чужого Я» в новейшей философии. СПб., 1910. С. 126; Он же. О перевоплощаемости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Т. 5. С. 210-211; Лаппо-Данилевский А. С. Методология истории. СПб., 1913. Вып. 2. С. 406-462, 494-514; Райнов Т. И. «Обрыв» Гончарова как художественное целое // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. 7. С. 38-61, 70-75; *Пумпянский*. С. 506-529 («Достоевский и античность», 1922). (Н. Н.)

47. О воспевании (прославлении) как первобытной цели поэзии см.: Kuhn H. Wesen und Wirken des Kunstwerks. München: Kösel, 1960; Он же. Schriften zur Ästhetik. München: Kösel, 1966 (статьи: «Das System der Künste», «Dichten heisst Rühmen», «Dichter und Dichtung»); Badt K. Feiern durch Rühmung // Он же. Kunsttheoretische Versuche. Köln: Dumont Schauberg, 1968. S. 103-140; Splett J. Liebe zum Wort. Gedanken vor Symbolen. Frankfurt am Main: Josef Knecht, 1985. S. 49-53 (Dichtung als Feier). (В. Л.)

48. Ср. у Даля: ми́ловать (изъявлять милосердие, сострадание) и милова́ть (изъявлять любовь, ласку). Ср. у М.М.Б. с понятиями «эстетической любви» и «симпатического сопереживания». В древнерусском языке в словах «милование» и «миловати» преобладает значение «сострадания, милосердия, сочувствия», но выделяется, как особое значение, и «благосклонность, любовь» и «испытывать любовь, расположение» (Словарь русского языка XI-XVII вв. М.: Наука, 1982. Вып. 9). Есть у М.М.Б. и «ласкать», «любоваться». (В. Л.)

49. Выражение (нем. Ausdruck, франц. и англ. expression), подобно другим ключевым терминам *АГ* («эстетика», «архитектоника», «вненаходимость», «переживание» и др.), относится к числу универсальных или, точнее, «нейтральных» терминов философии М.М.Б. Термин этот «нейтрален» в том же смысле, как в *МФЯ* «слово» названо «не только наиболее показательным и чистым знаком», но еще и «нейтральным знаком», поскольку «оно может нести любую идеологическую функцию: научную, эстетическую, моральную, религиозную» (*МФЯ* 21). Другими словами, термин

«выражение» в *АГ*, как и производное от него прилагательное «выразительный», относится ко всем сферам духовно-идеологического творчества; в этом смысле в наброске нач. 1940-х гг. «К философским основам гуманитарных наук» область выражения совпадает со сферой наук исторического опыта вообще: «Предмет гуманитарных наук — ***выразительное и говорящее*** бытие» (*Т. 5*, 8). В том же тексте выражение определяется как «осмысленная материя или материализованный смысл, элемент свободы, пронизавший необходимость», а также как «поле встречи двух сознаний» (*Т. 5*, 9). Эти и подобные формулировки 1940-1970-х гг. повторяют и варьируют основной смысл термина «выражение» в рукописях М.М.Б. нач. 1920-х гг.; направленность этого устойчивого смысла дает о себе знать и в данном контексте, где анализируется стихотворение Пушкина. Понятие выражения «нейтрально» примерно в том же смысле, что и понятие «эстетика», с которым оно тесно связано: «всякое выражение — как таковое эстетично»; но именно поэтому даже в искусстве оно эстетично не в себе и для себя, а «для другого». На основе такого понимания «выражения» ниже в третьей главе *АГ* будет дана критика в особенности «экспрессивного принципа» в теоретической эстетике XIX в.

Принцип выражения выдвинулся в центр философии в конце XIX — начале XX в., когда сама «идея выразительности» (*МФЯ* 37) стала проблемой. Так, понятие выражения заняло исключительное место в эстетике итальянского философа Б. Кроче (Croce, 1866-1952). «Каждая подлинная интуиция или каждое подлинное представление, — утверждал Б. Кроче, — есть в то же время выражение» (Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика (1902; рус. пер. Б. Яковенко 1920). М.: Intrada, 2000. С. 18). «Выражение» у Кроче становится, по существу, синонимом «эстетики» в плане объективации.

Понятие выражения, не имеющее греческого эквивалента, приобретает терминологическое значение в европейской культуре лишь в XVIII в. Первоначально у английских моралистов (особенно у Шефтсбери), слово «expression» выдвигается на передний план в эстетических воззрениях в противопоставлении классицизму; здесь «выражение» означает излияние чувств и, с другой стороны, подразумевает порыв к сверхчувственному. В немецкой эстетике второй половины XVIII в. (Винкельман, Клопшток, Лессинг, Гердер, Кант) произошел основной сдвиг в значении слова «выражение»: в нем постепенно возобладало субъективное значение, причем уже не только в смысле излияния чувств, но и как порыв воли (в литературном движении «Буря и натиск»). Действительно, уже в период предромантизма «выражение» становится ключевым эстетическим понятием, обозначающим внутреннее состояние, или «внутреннюю сущность» (Innerlichkeit), — состояние, которое антропологически и феноменологически всегда ре-

ально противостояло, но никогда прежде в такой мере не противопоставляло себя внешнему миру общественных отношений и общественной неправды; на таком противопоставлении строятся произведения молодого Гете, позднее — молодого Шиллера. Фактически понятие выражения сложилось в европейской культуре уже в IV в. н. э., поэтому его выдвижение в центр культурных интересов на рубеже XVIII-XIX вв. и потом сто лет спустя, на следующем рубеже эпох, сопровождалось своеобразной реституцией неоплатонических импликаций этого понятия (Fichtner В. Ausdruck // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 1. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1971. Sp. 655-666). Это в значительной степени означало конец «риторической эпохи» (см. об этом, в частности: Михайлов А. В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX веков // Он же. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 19-33.). В годы раннего романтизма с его эстетикой гениальности (биографически и теоретически тесно связанной с философией идеализма) произошел еще один важный сдвиг в понятии выражения, а именно: художник должен уже не только и не просто выражать некоторые чувства или переживания; он сам должен был «выражать» свою собственную сущность. В XIX в., особенно во второй его половине, происходит существенное перетолковывание понятия выражение: с одной стороны, принцип выражения подвергается терминологическому сужению, с другой — выражение понимается теперь в качестве акта объективации человека, точнее — его самообъективации (К. Гроос, Т. Липпс, И. Фолькельт и др.). Так, неокантианец И. Кон в своей «Общей эстетике» (1901), опираясь на вышеупомянутых авторов, понимает выражение как «выражение внутренней жизни» и даже как «требование», заключенное в самом «созерцании». Кон выделяет в выражении три аспекта: «Во-первых, должна быть допущена внутренняя жизнь, которая проявляется. Эта внутренняя жизнь может действительно быть налицо, как у нашего ближнего, или же она примышлена нами, когда, например, мы одушевляем голос ветра. Во-вторых, должен быть чувственно воспринимаемый знак, через который обнаруживается эта внутренняя жизнь<...> Наконец, в-третьих, должно быть налицо другое сопереживающее существо, способное воспринимать выражение именно как выражение» (Кон И. Общая эстетика. М.: Гиз, 1921. С. 54).

«Философия выражения», о которой говорится во фрагменте «К философским основам гуманитарных наук» (*Т. 5*, 9), может рассматриваться как развитие идеи «философии филологии» молодого Ф. Шлегеля и герменевтики его друга Ф. Шлейермахера, превращенной им в методологическое основание гуманитарно-филологического познания (что позднее и дало основание Г. Г. Гадамеру считать именно Шлегеля и Шлейермахера подлинными «первооткрывателями диалогического принципа» в гума-

нитарном мышлении). Проблематика выражения осознавалась М.М.Б. в связи с собственной задачей критики «теоретизма» и «монологизма» в философском и гуманитарном мышлении, как об этом можно судить по более или менее пространным замечаниям в *Ф*, *ФМЛ* и особенно в *МФЯ*. Вообще *МФЯ*, где М.М.Б. впервые вводит (в главе «Экспозиция проблемы чужой речи») по существу проблему диалога, может рассматриваться как своего рода перевод «философии выражения», развитой наиболее подробно в *АГ*, на герменевтико-семиотический (и постольку снова «нейтральный», междисциплинарный) язык «философии языка».

В истории «философии выражения» особенно велика роль В. Дильтея и его «критики исторического разума» при обосновании философских основ гуманитарных наук («наук о духе»). По мысли М.М.Б., концепция выражения у Дильтея отражает суть дела, несмотря на свою ограниченность идеализмом: во-первых, Дильтей отказывается разрывать внешний и внутренний опыт, что совпадает с одной из задач в *МФЯ*: «Необходимо включить «внутренний опыт» в единство объективного внешнего» (*МФЯ* 34). М.М.Б., развивая мысли Дильтея о «выражении переживания» (Erlebnisausdruck), говорит: «<...> всякое переживание выразительно, т. е. является потенциальным выражением. Выразительна всякая мысль, всякая эмоция, всякое волевое движение. Этого момента выразительности нельзя отмыслить от переживания, не утрачивая самой природы его» (*МФЯ* 37). В своем труде «Построение исторического мира в науках о духе» (1910), изданном за год до смерти, Дильтей рассматривает выражение (Ausdruck) как универсальную категорию жизни и культуры («исторического мира»); творческий мир жизни — мир «выражений», или «жизнепроявлений» (Lebensäusserungen) духовной реальности; с ними и имеют дело «науки о духе». Во-вторых, Дильтей предусматривает в своей «описательной психологии» неовеществляющий подход к человеку (ср. в книге о Достоевском 1929 и 1963 гг. о неприятии Достоевским овеществляющей, каузальной психологии своего времени). М.М.Б. близка позиция Дильтея, в соответствии с которой, как излагает ее М.М.Б., «внутреннюю психику нельзя анализировать как вещь, а можно лишь понимать и истолковывать как знак» (*МФЯ* 34). Выражение объективно, но необъектно в самой объективации выражения — вот пункт, в котором задача М.М.Б. — включить «внутренний» опыт во «внешний» опыт — сходится с дильтеевской «описательной психологией» как основополагающей дисциплиной гуманитарных наук. То, что в записях 1970-х гг. М.М.Б. определяет в качестве «непреодоленного до конца монологизма Дильтея» (*ЭСТ* 364), в *МФЯ* формулируется как общая тенденция «идеализма» — изолировать смысл и сознание («духовность» — Innerlichkeit) в качестве «пребывающего вне-времени и вне-пространства духа» (*МФЯ* 36), т. е. оторвать значе-

ние от знака, идеально-смысловой момент от «слова». В том же направлении — десятилетия спустя — пойдет и критика Дильтея в книге Гадамера «Истина и метод» (1960) (см. прим. 95).

Согласно М.М.Б., «идея выразительности всех явлений сознания не чужда неокантианству» (*МФЯ* 37, прим.), причем как раз Марбургской школе неокантианства. Оценка «идеи выразительности» в неокантианской «философии культуры», высказанная в *МФЯ*, как и в *Ф*, в *ФМЛ* и в *ПТД*, в принципе ничем не отличается от того, что М.М.Б. говорит о западной философии конца XIX — начала XX вв. и в *АГ*, и в *ФП*, и в записях 1970-х гг. В позднем неокантианстве М.М.Б. фиксирует позитивный «поворот» (*МФЯ* 17, прим.), ссылаясь при этом на первый том «Философии символических форм» Кассирера, посвященный проблеме языка (1923): «Оставаясь на почве сознания, Кассирер считает основною чертою сознания репрезентацию» (там же). Эта констатация означает, что неокантианство само выходит за собственные пределы. «Различные порождения духовной культуры — язык, научное познание, миф, искусство, религия, — утверждает Э. Кассирер в книге, на которую ссылается М.М.Б., — становятся, таким образом, при всем их внутреннем различии, звеньями одной-единственной цепи проблем, многообразными подходами, которые связаны одною и тою же целью — преобразовать пассивный мир одних лишь впечатлений, которым, как поначалу кажется, ограничен дух, в мир чистого духовного выражения» (Кассирер Э. Философия символических форм: Введение и постановка проблемы // Культурология. XX век. М.: Юрист, 1995. С. 171-172; перевод уточнен). Таким образом, если Дильтей в понимании выражения рассматривает познавательную функцию сознания как частный случай «жизнепроявлений», то Кассирер, любимый ученик Г. Когена, наоборот, рассматривает различные формы «жизнепроявлений» в качестве тех или иных случаев («функций») сознания — сознания-как-познания; это и есть для Кассирера «мир чистого духовного выражения», или «репрезентация». Ни тот, ни другой подход, по М.М.Б., не преодолевает, оставаясь в пределах идеализма, изолированное представление о сознании. В. Дильтей, однако, делает более значительный шаг, подчеркивая объективный характер «выражения» по сравнению с самонаблюдением и самосознанием: «Выражение, — говорит он, — может содержать в себе больше душевной связи, чем в состоянии обнаружить любая интроспекция. Оно черпает из глубин, сознанием не освещенных» (Dilthey W. Der Aufbau der geschictlichen Welt in den Geisteswissenschaften // Он же. Gesammelte Schriften, Bd. VII. Stuttgart; Göttingen, 1958. S. 206). Дильтей, как известно, по-новому заострил понятие выражение, прочитав «Логические исследования» Гуссерля и назвав их — при всех серьезных оговорках по отношению к «психологической схоластике» школы Ф. Брентано, с кото-

рой был связан Гуссерль, и по адресу самого Гуссерля как «крайнего» (das Äusserste) выражения этой схоластики — «эпохальными» (см.: там же. S. 15. Anm.). Феноменологическая прививка к дильтеевской «критике исторического разума» и теории понимания имела исключительные последствия для философии XX в. *МФЯ* по-своему представляет происходившее тогда еще в относительно общем проблемном поле немецкой и русской мысли соединение герменевтического подхода к пониманию выражения как объективаций жизни, или овнешнений (Lebensäusserungen), с семиотическим подходом к выражению как значению знака (см. об этом: Rodi F. Hermeneutische Logik im Umfeld der Phänomenologie: Georg Misch, Hans Lipps, Gustav Spet // Он же. Erkenntnis des Erkannten: Zur Hermeneutik des 19. Und 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, 1990. S. 147-151). Мысль М.М.Б. движется в сходном направлении. В *МФЯ* впервые появляется термин «диалог» (в связи с теорией «чужой речи») и дается более развернутый по сравнению с *АГ* вариант «философии выражения». Этот вариант можно определить как «герменевтическую семиотику» или просто как герменевтику выражения.

В новом подходе к проблеме выражения решающая роль, наряду с В. Дильтеем, принадлежит, несомненно, «Логическим исследованим» Э. Гуссерля, точнее 2-му тому этого произведения (1901). В Первом логическом исследовании Гуссерль, анализируя язык как феномен, находящийся (как он говорит вслед за Д. С. Миллем) «на пороге» логики, выдвигает собственную философию выражения. По Гуссерлю, выражение — это «всякая речь и всякая часть речи, как и всякий существенно аналогичный знак», «словесный звук, оживленный смыслом» (Husserl E. Logische Untersuchungen. S. 37, 44). Акты, наделяющие выражение значением, Гуссерль называет «интенциями значения» (Bedeutungsintentionen). На этом пути проблематика выражения становится той или иной теорией «высказывания» (Aussage). Развитие так называемой «герменевтической логики» в 1920-1930-е гг. в Германии (Г. Миш, Г. Липпс) и позднее (Г. Г. Гадамер, О. Ф. Больнов, Ф. Роди) может рассматриваться в качестве аналога бахтинской философии выражения, подобно тому как в плоскости лингвистики и филологии наиболее близким (хотя и критически воспринятым) аналогом бахтинской теории выражения и высказывания стала, как известно, так называемая школа Фосслера, в центре которой, как отмечал М.М.Б., находится категория выражения как «высшая и общая» (*МФЯ* 100). «Герменевтическая логика» — новая область философских исследований, в центре которой, как и в центре бахтинской философии выражения, — «продуктивная роль и социальная природа высказывания» (*МФЯ* 12); см. об этом: Bollnow O.F. Studien zur Hermeneutik. Bd. 2: Zur hermeneutischen Logik von Georg Misch und Hans Lipps. Freiburg; München, 1983.

Сказанное подтверждается сравнительно недавно опубликованным (под названием «Построение логики на основе философии жизни») курсом лекций, который в 1927-1934 гг. (до увольнения и последующей эмиграции) читал в Геттингенском университете ученик (и зять) Дильтея Георг Миш (1878-1965), автор «Истории автобиографии», первый том которой (1907) М.М.Б. конспектировал и упоминал (*ЭСТ* 351, 408). В последнее время более отчетливо начала проясняться выдающаяся роль Г. Миша в философии XX в., как посредника между Дильтеем, Гуссерлем и Хайдеггером. В упомянутом курсе лекций «Построение логики на основе философии жизни» один из вводных разделов (он называется «Универсальность выражения: духовный мир, в котором мы живем, как выразительный мир») начинается со следующего утверждения: «Феномен, который мы обозначаем словом «выражение», простирается так необычайно широко и глубоко, что оказывается возможным отыскать и определить логическое, исходя из выражения» (Misch G. Der Aufbau der Logik auf dem Boden der Philosophie des Lebens / Hrsg. von Gudrun Kühne-Bertram und Frithjof Rodi. Freiburg; München, 1994. S. 75). Здесь замысел преобразования традиционной логики, теории «чистого высказывания» подтверждает прогноз в *МФЯ*, что «современная буржуазная философия начинает развиваться *под знаком слова*, причем это направление философской мысли Запада находится еще в своем начале» (*МФЯ* 11). О. Ф. Больнов, определяя в своем разборе упомянутых геттингенских лекций Г. Миша (за одиннадцать лет до их опубликования) замысел преобразования логики в направлении конкретного выразительного высказывания, писал: «<...> форма чисто дискурсивного мышления, достигающая своего чистейшего выражения в точных науках, отныне уже не является — как еще для Кассирера в его «Философии символических форм» — конечным пунктом, завершением по существу прямолинейно протекавшего развития мысли. Нет, дискурсивная форма — только одна из возможностей, и наряду с нею существует другая форма высказывания, в которой подразумеваемое не целиком содержится в сказанном, а таким образом, что высказанное служит тому, чтобы у слушателя возникло представление о том, о чем прямо сказано не было» (Bollnow O.F. Studien zur Hermeneutik. Bd. 2: Zur hermeneutischen Logik von Georg Misch und Hans Lipps. Freiburg; München, 1983. S. 52). «Ни чистого восприятия, ни чистого высказывания не существует», как утверждал Гадамер в статье «Философские основания XX века» (1962) (Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 17). Можно сказать, что философия XX в. вышла за границы теоретизированной «высказывающей речи» («апофансис», по Аристотелю) в сферу речи как социально-исторического феномена, как высказывания; именно в этом смысле Гадамер и определяет основное событие в филосо-

фии прошлого столетия как «переход от мира науки к миру жизни» (там же. С. 7). В этом контексте можно видеть, что проблематика «эстетики словесного творчества» М.М.Б., начиная с середины 1920-х гг. и до середины 1970-х , была не только переведена на научно-нейтральный язык «философии языка», «слова», «чужой речи», «диалога» и т. п., но и развивалась в некоторой общей для XX в. перспективе. Поворотный, или переходный, момент этой перспективы в бахтинской мысли находит свое более отчетливое выражение в *АГ*, т. е. в начале 1920-х гг. В русской философии аналогичный поворот в те же самые годы прослеживается в работах Г. Г. Шпета, с особенною отчетливостью — в 1-м выпуске его «Эстетических фрагментов», датированном январем 1922 г. (В. М.)

50. Тотальный (от totalis в средневековой латыни) — всеобъемлющий, всеохватывающий. «Тотальная экспрессия» — экспрессия целого или охватывающая целое (выражающая это целое в целом или как теперь сказали бы по-французски — «глобально», до всякой дифференциации этого целого). (В. Л.)

Ср. с аналогичным термином «тотальная импрессия» Г. Гомперца (Гомперц Г. Учение о мировоззрении / Пер. В. Базарова и Б. Столпнера. СПб.: Шиповник, [1912]. С. 168-184); ср. также: Лапшин И. И. О перевоплощаемости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Т. 5. С. 236-237. Как термин Г. Гомперца «тотальная импрессия» употребляется в *МФЯ* (*МФЯ* 49). (Н. Н.)

51. См. прим. 32.

52. Точкой отправления для создания стихотворения 1830 г. «Заклинание» послужило стихотворение английского поэта Барри Корнуолла «An Invocation». О значении определенных произведений Барри Корнуолла (Barry Cornwall, псевдоним; = Bryan Waller Procter, 1787-1874) для творчества Пушкина см. статью Н. В. Яковлева, в которой он подытоживает всё, что было сделано по исследованию произведений Пушкина, вдохновленных чтением Барри Корнуолла, и вводит ряд новых примеров, включая «Заклинание»: Яковлев Н. В. «Последний литературный собеседник Пушкина» (Бари Корнуоль) // Пушкин и его современники. 1917. Вып. XXVIII. С. 5-28 (о «Заклинании»: С. 17-20); Довгий О. Л., Калугин А. В. Пушкинское стихотворение «Из Barry Cornwall» и его английский источник // Болдинские чтения. Горький, 1985. С. 144-154; Они же. «Тому [одно, одно] мгновенье...» // Временник Пушкинской комиссии. Л.: Наука, 1987. Вып. 21. С. 83-85; Муравьева О. С. Образ «мертвой возлюбленной» в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. Л.: Наука, 1991. Вып. 24. С. 17-28; Михайлова Н. И. Стихо-

творение А. С. Пушкина «Заклинание» (из наблюдений над текстом) // Временник Пушкинской комиссии. СПб.: Наука, 1995. Вып. 26. С. 95-100. Оценку творчества Барри Корнуолла в истории английской литературы к концу XX в. см.: Thomas D. W. Bryan Waller Procter (Barry Cornwall) // Dictionary of Literary Biography. Second Series / Ed. by John R. Greenfield. Detroit; New York; London: Gale Research Inc., 1990. Vol. 96: British Romantic Poets, 1789-1832. P. 288-300 (с основной литературой). (В. Л.)

53. См., например, реконструкцию «весьма сложного настроения», переживаемого Пушкиным в Болдинские месяцы 1830 г.: Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. М.: Т-во «Книгоизд-во писателей в Москве», 1919. С. 142-145 (в статье о «Домике в Коломне»). (В. Л.)

54. «Рыцарь бедный» («Жил на свете рыцарь бедный...»). См. Большое акад. изд. Т. 7. 1948. С. 238-239. Текст стихотворения в 8 строф вошел как первая песня Франца в «Сцены из рыцарских времен» (1835), опубликованных Жуковским в «Современнике» (1837. Т. 5). Неотделанный черновик первоначальной редакции стихотворения в 14 строф напечатан в 1909 г. в издании Венгерова (Пушкин А. С. Сочинения / Под ред. С. А. Венгерова. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1909. Т. 3. С. 133-134; первый стих здесь читается как «Был на свете рыцарь бедный») и датирован предположительно 1830 г. В 1920 г. Брюсов дает законченный текст в 14 строф (под заглавием «Романс»), комбинируя черновую рукопись с сокращенным текстом в 8 строф и заполняя пробелы догадками (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. со сводом вариантов / Под ред., со вступ. статьями и объяснит. прим. Валерия Брюсова. М.: Гос. Изд-во, 1920. Т. 1. Ч. 1. С. 327-328; брюсовская версия тоже начинается: «Был на свете...»; Брюсов относит стихотворение к болдинским 1830 г.). М. Л. Гофман восстанавливает по рукописям первоначальную редакцию и публикует текст в 1922 г. трижды: в своей книжке «Пушкин: Первая глава науки о Пушкине» (Пб.: Атеней, 1922), которая вышла в 1922 г. два раза, и в сборнике «Неизданный Пушкин: Собрание А. Ф. Онегина. Труды Пушкинского Дома при Российской Академии наук» (Пб.: Атеней, 1922; 2-е изд. М.; Пг.: Гос. Издат., 1923). Наконец, Л. Б. Модзалевский публикует свой доклад о «Новом автографе Пушкина: «Легенда» 1829 г.», прочитанный 25 января 1928 г. (см.: Пушкин и его современники. 1930. Вып. XXXVIII-XXXIX), в котором окончательно устанавливает дату написания первоначальной редакции (осень 1829 г.). Следует отметить, что (кроме целого ряда разночтений) последовательность строф у Гофмана и у Модзалевского совпадают, в то время, как в тексте стихотворения, принятом в Большом акад. изд. (Т. 3. С. 161-162), порядок трех строф после 5-ой строфы (кроме ряда разночтений) отличается от порядка строф у Гофмана

и Модзалевского: строфы 6-7-8 в Большом акад. изд. идут у Гофмана в порядке 8-6-7. Из новейшей литературы см. две фундаментальные работы: Иезуитова Р. В. «Легенда» // Стихотворения Пушкина 1820-1830-х годов. Л.: Наука, 1974. С. 139-176; Сурат И. З. «Жил на свете рыцарь бедный...» // Она же. Жизнь и лира. О Пушкине. М.: Книжный сад, 1995. С. 5-115. Ср. также: Из дневника В. Я. Проппа // Русская литература. 1995. № 3. С. 236-239.

«Прощание» («В последний раз твой образ милый...»). Впервые напечатано в виде самостоятельного стихотворения в «Альманахе на 1838 г., изданном В. Владиславлевым» под заглавием «Прощание» . В Посмертном издании (IX, 1841) стихотворение озаглавлено «Расставание»; это же заглавие в издании Венгерова (Пушкин А. С. Сочинения / Под ред. С. А. Венгерова. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1909. Т. 3. С. 84; прим. — Т. 5. С. LVI). У Брюсова: «Прощание [Расставание]» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. со сводом вариантов / Под ред., со вступ. статьями и объяснит. прим. Валерия Брюсова. М.: Гос. Изд-во, 1920. Т. 1. Ч. 1. С. 327). См. Большое акад. изд. Т. 3. 1948. С. 233 и 1214-1215 (прим.). Критику биографического подхода к стихотворению см.: Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Л.: Худож. лит-ра, 1974. С. 36-40, 43-45, 53-76.

«Каменный гость»: пьеса закончена, судя по дате под текстом, 4 ноября 1830 г. в Болдине. Подробный текстологический и историко-литературный комментарий Б. В. Томашевского см. в издании: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1935. Т. 7. Из работ о «Каменном госте» первой половины XX в. см.: Айхенвальд Ю. И. Пушкин. М.: Научное слово, 1908. С. 114-120; Котляревский Н. А. «Каменный гость» // Пушкин А. С. Сочинения / Под ред. С. А. Венгерова. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1909. Т. 3. С. 135-146; Овсянико-Куликовский Д. Н. Собр. соч. Т. 4. СПб.: Издание Т-ва «Обществ. польза» и книгоизд-ва «Прометей», 1911. С. 2-28; Дарский Д. С. Маленькие трагедии Пушкина. М., 1915. С. 53-64; Ермаков И. Д. Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина. М.; Пг.: Гос. Издат., 1923 (гл. 6); Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Он же. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 147-150, 151-153, 159-160, 162-163, 166-167, 170-173; Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина // Она же. О Пушкине. Л.: Советский писатель, 1977. С. 89-109. Из новейших работ см., например: Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1991. Т. 14. С. 73-96; Рассадин С. Драматург Пушкин. М.: Искусство, 1977 (гл. 5); Лесскис Г. А. Религия и нравственность в творчестве позднего Пушкина. М.: ИЦ «Гарант», 1992. С. 84-100; Осповат Л. С. «Каменный гость» как опыт диалогизации творческого сознания // Пушкин: Исследования и материалы. СПб.: Наука,

1995. Т. 15. С. 25-59; Белый А. А. Отшельники хвалы ему поют («Каменный гость») // Московский пушкинист. М., 1996. Вып. 2. С. 57-82; Иваницкий А. И. Исторические смыслы потустороннего у Пушкина. М.: РГГУ, 1998 (гл. 3). (В. Л.)

55. «Инкарнация» (от церковно-лат. incarnatio) и «инкарнировать» (от церковно-лат. глагола incarnare, образованного на основе caro, carnis — «плоть»): во-площение, облечение в человеческую плоть (о Христе). Во французском языке, например, «инкарнировать» (облечь в плоть, во-плотить) употребляется и в переносном значении: придать конкретную, телесную, видимую форму чему-то бесплотному, духовному, мысленному, отвлеченному. (В. Л.)

56. См. определение синекдохи: «словесный прием, посредством которого целое (вообще нечто большее) выявляется через свою часть (нечто меньшее, входящее в меньшее). Т. о., явления, приводимые в связь посредством синекдохи, образуют предметную пару, члены к-рой находятся в определенном количественном отношении: предмет как целое — часть (деталь, сторона) того же предмета, к-рая в данной ситуации почему-либо представляется важной и потому выдвигается на первый план, превращается в представителя предмета» (Корольков В. И. Синекдоха // Кратк. лит. энц. М., 1971. Т. 6. Стб. 854-855). Ср. ниже: «Эта тема инкарнирована через образ «поцелуя свиданья». (В. Л.)

57. М.М.Б. имеет в виду, в первую очередь, книгу Данте «Vita nuova»; см. прим. 67. (В. Л.)

58. Тема связи любви и бессмертия развита близким образом Л. В. Пумпянским в лекции о Жуковском 25 ноября 1921 г.: «Невозможное реально согласие устанавливается поэзией, которая есть, таким образом, спасительница единства любви. Отсюда связь любви с бессмертием: оно есть реализация поэзии. <...> Ступени: любовь как факт единства — ненормальная, смертью или разлукой разорванная любовь — восстановление единства в сентиментальном утверждении его — в чуде — в поэзии, как ближайшем соответствии чуда — в бессмертии души, как реализации поэтического единства. Так от факта любви — до системы любви, охватывающей преисподнюю — чистилище — рай. Романтизм прошел весь путь Данте, потому что начал с разного местопребывания любящих» (*Пумпянский*. С. 719-720). (Н. Н.)

59. Постулат (от лат. postulatum — требуемое) — требование признания бессмертия, как необходимого условия для реализации истинной любви. Ср. высказывание одного из персонажей Габриэля Марселя, цитируемое им в статье о «Ценности и бессмертии»: «Aimer un être, c'est dire: toi, tu ne mourras pas» («Любить кого-то, это значит сказать ему: ты — ты никогда не умрешь»)

(Marcel G. Homo viator. Prolégomènes à une métaphysique de l'espérance. Paris: Éditions Montaigne, 1944. P. 205). (В. Л.)

60. «Прозаический анализ» (в противоположность «поэтическому анализу») — так в *АГ* называется «анализ содержания» (С. 299). Такой анализ предполагает выделение в художественном произведении внеэстетических, внехудожественных элементов, которые необходимым образом входят в структуру произведения. В данном случае М.М.Б. подчеркивает недостаточность и неполноценность выделения тематическо-содержательных элементов произведения по сравнению с требованиями «поэтики». Поэтика должна быть адекватным познанием поэзии — и постольку анализом «формы». Методика анализа содержания представлена в работе 1924 г. (С. 293-299). «Прозаический уклон, то есть возможная сплошная отнесенность к единству познания» (С. 295), которому подвергается художественное произведение в тех случаях, когда пытаются — совершенно законно, по М.М.Б., — сориентировать его в историческом мире в терминах познания, необходим и оправдан в своих границах. Эти границы, конечно, невозможно определить и назвать с такою же объективностью и строгостью, на которые претендуют естественные науки; держаться в границах такого содержательно-тематического анализа позволяет не теоретическое знание, а практическое умение — «научный такт исследователя» (С. 299). Так, «выделив то или иное познавательное постижение из содержания эстетического объекта, — например, чисто философские постижения Ивана Карамазова о значении страдания детей, о неприятии божьего мира и др., или философско-исторические и социологические суждения Андрея Болконского о войне, о роли личности в истории и др., — исследователь должен помнить, что все эти постижения, как бы они ни были глубоки сами по себе, не даны в эстетическом объекте в своей познавательной обособленности и что не к ним отнесена и не их непосредственно завершает художественная форма; эти моменты необходимо связаны с этическим моментом содержания, с миром поступка, миром события» (С. 295-296). (В. М.)

61. Цитаты из двух стихотворений Вяч. Иванова: 1) «кто не забыл — не отдаёт» — из стихотворения «Вечная Память» в сб. «Кормчие Звезды» (СПб., 1903); последнее стихотворение 4-го раздела «Цветы сумерек». См.: Иванов Вяч. И. Собр. соч. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971. Т. 1. С. 568 (С. 858-862: прим. к сборнику, включая прим. Вяч. Иванова). 2) «тот дар, что Бог назад берёт, *упрямым* сердцем не утрачен» («упрямым» подчеркнуто М.М.Б.) — из стихотворения «Иов» в сб. «Нежная Тайна» (СПб.: Оры, 1912); 14-ое стихотворение. См.: Иванов Вяч. И. Собр. соч. 1979. Т. 3. С. 18; ср. прим. к стихотворению: «В стихах, посвященных "Книге Иова", В. И. не останавливается на ее ос-

новном вопросе, а задумывается над проблемой, которая в книге той определенно, открыто вовсе даже и не ставится. Вознаграждая за верность, "дал Господь Иову вдвое больше того, что он имел прежде" (Иов. 42: 10). Подсчитали: действительно вдвое больше и верблюдов, и волов, и ослиц. А дальше сказано: "И было у него семь сыновей и три дочери" (Иов. 42: 13), т. е. столько же, как и прежде. Никаких комментариев. Добавлено только, что они были превосходны и Иов был счастлив. Но: будь новых детей и в десять раз больше чем прежних, они никак не могли бы, наподобие волов и ослиц, заменить умерших. Для этого душа отца должна была стать недопустимо забывчивой и неверной. А именно верность и являлась существенной чертой Иова. Значит?... Он ощущал новорожденных, вероятно, не новыми, а возвращенными, вернувшимися. "Утешение Иова" делается понятным лишь при допущении, что щедростью Господней был "возврат таинственный означен"» (там же. С. 699-700). Постановка проблемы новых или возращенных детей в концовке «Книги Иова» (42: 10-17) восходит, скорее всего, к Достоевскому; см.: 1) Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти томах. Т. 13: «Подросток» (Часть третья, глава четвертая, II). С. 330; 2) там же. Т. 14: «Братья Карамазовы». Кн. I-X (Книга VI. Русский инок. II. Из жития в Бозе преставившегося иеромонаха... б) О Священном Писании в жизни отца Зосимы). С. 264-265. (В. Л.)

62. Данте (Dante Alighieri, 1256-1321), см. прим. 67.

Петрарка (Francesco Petrarca, 1304-1374), см. прим. 68.

Новалис (Novalis = Friedrich von Hardenberg, 1772-1801), см. о нем: Жирмунский В. М. Новалис // Нов. энц. словарь Брокгауз-Ефрон. 1916. Т. 28. Стб. 669-671. Новалис — один из наиболее выдающихся представителей раннего немецкого романтизма. Под впечатлением ранней смерти невесты написаны его знаменитые «Гимны к ночи». Из новейшей литературы см. опыт синтеза в изучении Новалиса: Roder F. Novalis. Die Verwandlung des Menschen. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs. Stuttgart: Urachhaus, 1992. S. 636-648: о «Гимнах к ночи»; S. 267-274: Вл. Соловьев. Особого внимания в монографии Родера заслуживает обсуждение поэзии Вл. Соловьева в контексте того «течения в истории человеческого духа, которое связано с именем «Софии», божественной Мудрости» (S. 256-260).

Василий Андреевич Жуковский (1783-1852); А. С. Архангельский пишет: «С любовью Жуковского совершилось отчасти то же, что некогда произошло с любовью Данте: подобно тому, как Беатриче из флорентийской девушки мало-по-малу превратилась в высокое олицетворение католического богословия, — так и здесь: предмет любви Жуковского всё более и более терял свою телесность, пока не сделался для поэта символом всего высокого, иде-

ального <...>» (Архангельский А. С. В. А. Жуковский: Биографич. очерк // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. В 12-ти томах / Под ред. А. С. Архангельского. СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1902. Т. 1. С. XXIII). Ц. С. Вольпе отмечал: «Можно сказать, что вся лирика Жуковского до 1823 г. <т. е. до года смерти М. А. Протасовой>, включая и его баллады, объединена этой темой неосуществившейся любви, темой любовного томления и страдания» (История русской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 5. С. 358).

Владимир Сергеевич Соловьев (1853-1900); см.: Булгаков С. Н. Тихие думы. Из статей 1911-15 гг. М.: Изд. Г. А. Лемана и С. А. Сахарова, 1918 (сборник посвящен о. Павлу Флоренскому). С. 71-76: Стихотворения Вл. Соловьева; С. 81-114: К проблематике («печатается впервые») (о «группе стихотворений софийно-эротического цикла»).

Вячеслав Иванович Иванов (1866-1949); в лекции о Вяч. Иванове (*ЗМ*) М.М.Б. показывает наличие в его сборнике «Cor ardens» (1911), бóльшая часть произведений которого была создана после смерти жены поэта — Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, темы «любви-смерти», неотделимой от творчества всех названных в данном месте *АГ* поэтов: «Любовь ведет к смерти: любящие накликают смерть. <...> «Феофил и Мария» написаны в тонах средневековья и раннего Возрождения. Основная тема поэмы — соединение любви со смертью — связывает ее с Данте, Петраркой и Новалисом» (*Т. 2*, 326-327). Л. В. Пумпянский тогда же, в середине 1920-х гг., писал, что в стихах Вяч. Иванова заключена «система жизни, в которой преобладающий факт — смерть возлюбленной», и связывал ее с традицией романтизма: «Тенденция всякого романтизма — она усопшая на небесах, поэт на земле, корни мощно уходят в Аид; громадное древо жизни, питаемое Стиксом, схватывающее все — следовательно, и понимание всего; она становится и Музой, и учительницей богословия. Петрарка, Дант, Шиллер («не узнавай, куда я путь...»), Жуковский, В. Иванов» (*Пумпянский*. С. 538, 532). По теме Вяч. Иванов и Новалис см.: Иванов Вяч. И. Собр. соч. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1987. Т. 4. С. 181-251: Лира Новалиса (С. 182: предисловие, перепечатанное из публикации 6 переводов в «Аполлоне», 1910, № 7; 183-196: Гимны к ночи; 197-212: Духовные стихи; 213-214: Песни Марии); 252-277: О Новалисе (не доведенная до окончательной редакции статья; после 1913 г.); 739-741: Голубой цветок (Конспект лекции); Эткинд Е. Г. Поэзия Новалиса: «Мифологический перевод» Вячеслава Иванова // Русская лит-ра. 1990. № 3. С. 157-164; Wachtel M. From German Romanticism to Russian Symbolism: Vjačeslav Ivanov's Reception of Novalis // Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter — europäischer Kulturphilosoph / Hrsg. von Wilfried Potthoff. Heidelberg: Winter, 1993. S. 349-364; Силард Л. Новалис и русская мысль начала XX века (фрагмент) // Она же.

Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 136-147. (В. Л., Н. Н.)

63. Подробный анализ «характера» и «типа» как форм отношения автора и героя см. в главе «Смысловое целое героя», разделы 4 и 5. (В. Л.)

64. Подробнее об отношении автора и героя в лирике см. в главе «Смысловое целое героя», раздел 3. (В. Л.)

65. Здесь это отношение успокоенно-желанно, герой не боится быть выраженным, в отличие от иронической лирики, где герой боится и стыдится быть выраженным. (В. Л.)

66. Синтетическая лирика — лирика, представляющая собой синтез из отдельных лирических стихотворений, или, по словам М.М.Б., «объединение лирических пьес в большое целое», «не замыкающаяся в отдельных себе довлеющих пьесах». (В. Л.)

67. «Vita nuova» («Обновленная жизнь») Данте. Книга написана между 1283 и 1293-1295 годами; опубликована в 1576 г. Книга состоит из 31 стихотворения (25 сонетов, 5 канцон, 1 баллата) с прозаическими текстами, в которых дается введение к стихотворениям и их интерпретация. В целом книга рассказывает историю любви Данте к Беатриче, которую он впервые увидел, когда ему было 9 лет; когда ему исполнилось 18, она ответила на его приветствие, после чего он пережил видение и написал сонет (III. 10) — его первое известное поэтическое сочинение. Далее он отмечает смерть Беатриче (XXVIII и XXIX) и рассказывает о своей скорби и о том, как его утешила юная и прекрасная госпожа (XXXV. 2), которую в своем «Пире» (Convivio, II. II. 1) он отожествляет с философией. В заключение он принимает решение: если ему суждено еще прожить, то он прославит Беатриче так, как не прославлялась еще ни одна женщина до сих пор. См.: Веселовский А-р Н. Данте // Нов. энц. словарь Брокгауз-Ефрон. Т. 15. Стб. 545-554. (В. Л.)

68. Сонеты Петрарки — «Сонеты к Лауре» в сборнике стихотворений Франческо Петрарки, известном под названием Canzoniere («Книга песен»). Сборник был составлен самим поэтом и опубликован впервые в 1470 г. Он состоит из 366 стихотворений: 317 сонетов, 4 мадригала, 7 баллат, 27 канцон и 9 сестин. Своей великой славой сборник обязан «Сонетам к Лауре», две группы которых — «На жизнь мадонны Лауры» и «На смерть мадонны Лауры» — составляют основную часть сборника. См.: Веселовский А-р. Н. Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere 1304-1904 гг. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1912 (впервые в «Научном Слове» за 1905 г.). (В. Л.)

69. В более поздней лекции о Вяч. Иванове середины 1920-х гг. (*ЗМ*) М.М.Б. отмечает ту же особенность его поэзии: «все его

сборники как бы делятся на главы и главы расположены последовательно, продолжают одна другую. Конечно, и отдельные стихотворения не атомы, а существуют как самостоятельные вещи, но они чрезвычайно выигрывают в целом сборнике. Характерно, что Вяч. Иванов всегда печатал свои стихотворения законченными циклами. Эта синтетичность связывает его с Георге <Stefan George> и с Рильке <R. M. Rilke>, особенно с последним. И у Рильке сборники стихов являются повествованиями, которые распадаются как бы на главы» (*Т. 2*, 322). Ссылаясь на данное место *АГ*, С. С. Аверинцев пишет: «для символизма и европейского, и русского, характерна ясно артикулированная ориентация на подчинение лирического текста высшему единству цикла; Вяч. Иванов практиковал это, начиная с «Кормчих звезд», разбитых на множество разделов, каждый из которых имеет свой мыслительный сюжет, а порой, как «Парижские эпиграммы» или «Дистихи» , объединены также единством формы. В этом отношении характерно его пристрастие к венкам сонетов» (Аверинцев С. С. «Скворешниц вольных гражданин...» Вяч. Иванов: путь поэта между мирами. СПб.: Алетейя, 2001. С. 92). М.М.Б., несомненно, имеет в виду и первые сборники Вяч. Иванова, но в данном случае речь идет, скорее, о его поэтической книге «Cor ardens» (1911). (Н. Н.)

70. Stundenbuch (ср. франц. livre d'heures, лат. horarium; «Книга часов» или «Часослов») — вышедшая в 1905 г. книга стихов немецкого поэта Райнера Марии Рильке (Rainer Maria Rilke, 1875-1926). В свое время она привлекла особое внимание не только в Германии, но и в России как высокий образец новой религиозной лирики. Полное заглавие: «Книга часов, содержащая три книги: О монашеской жизни. О паломничестве. О бедности и смерти». Первая книга создана в октябре-ноябре 1899 г., после поездки в Россию. Вторая — в Ворпсведе после женитьбы в сентябре 1901 г. В 1902 г. Рильке переселился в Париж, откуда в 1903 г. бежал в Италию, где и была создана третья часть книги. Установка на молитвенник выдержана только в первой части («О монашеской жизни»), состоящей из молитв-стихотворений русского монаха. В остальных двух книгах отражаются парижские и итальянские впечатления. Тема поклонения Богу переходит к теме поиска Бога и рядом с русским монахом выступают его «братья в сутанах» из Италии — Фра Анджелико или Фра Бартоломео, но более всего — Франциск Ассизский. Первый опыт русского перевода Stundenbuch — «Книга часов» в переводе Ю. П. Анисимова (Рильке Р. М. «Книга часов» в переложении Юлиана Анисимова. М.: Лирика, 1913). Особое внимание уделили ей Ф. А. Степун (Степун Ф. А. Трагедия мистического сознания (Опыт феноменологической характеристики) // Логос. 1911-1912. Кн. 2-3. С. 115-140; то же в

немецком переводе в немецком издании «Логоса»: Steppuhn F. Die Tragödie des mystischen Bewusstseins // Logos (Tübingen). 1912. III. S. 164-191), а позже — С. Л. Франк (Франк С. Л. Мистика Райнера Марии Рильке // Путь (Париж). 1928. № 12. С. 47-75; № 13. С. 37-52). О рецепции Рильке в России см.: Азадовский К. М., Чертков Л. Н. Русские встречи Рильке // Рильке Р. М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. С. 357-385; Čertkov L. Rilke in Russland auf Grund neuer Materialien. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1975. (В. Л.)

71. Пушкин А. С. «Евгений Онегин», 2, X, VII.

72. Пушкин А. С. «Евгений Онегин», 6, XXI-XXII.

73. Пушкин А. С. «Евгений Онегин», 6, XXIII, 1. О проблемах интерпретации предсмертных стихов Ленского см.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Пособие для учителя. Л.: Просвещение, 1980. С. 296-297: «XXI-XXII — Строфы представляют собой вставной текст — предсмертную элегию Ленского. Обращает внимание, что, в отличие от писем Татьяны и Онегина и песни девушек, элегия Ленского включена в общий строфический строй романа. Совершенно чуждая элегиям 1820-х гг. строфика накладывала на текст Ленского пласт пушкинской интонации. Поскольку элегия имеет насквозь цитатный характер, распадаясь на знакомые читателю штампы и обороты, без связующей стихии пушкинской интонации (образуемой не только строфикой) она представляла бы собой пародию в чистом виде, что, удовлетворяя целям литературной полемики, не соответствовало бы ее композиционному месту в общей структуре романа. В настоящем же виде текст Ленского, который одновременно все же и текст Пушкина, допускает ряд интерпретаций — от иронической и пародийной до лирической и трагической». Судя по воспоминаниям кн. П. А. Вяземского (указано С. Г. Бочаровым), возможность иронического восприятия Ленского возникла уже у современников Пушкина: «Когда Пушкин читал еще не изданную тогда главу поэмы своей, при стихе: Друзья мои, вам жаль поэта... — один из приятелей его сказал: «Вовсе не жаль!» — «Как так?» — спросил Пушкин. «А потому, — отвечал приятель, — что ты сам вывел Ленского более смешным, чем привлекательным. В портрете его, тобою нарисованном, встречаются черты и оттенки карикатуры». Пушкин добродушно засмеялся, и смех его был, по-видимому, выражением согласия на сделанное замечание» (А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2-х томах. М.: Худож. лит-ра, 1974. Т. 2. С. 146-147). Ироническое или пародийное прочтение стихов Ленского см.: Овсянико-Куликовский Д. Н. Собр. соч. Т. 4: Пушкин. СПб.: Изд. т-ва «Обществ. Польза» и книгоизд. «Прометей», 1911. С. 110-113; Гуковский Г. А. Пушкин

и проблемы реалистического стиля. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957. С. 230-233; Томашевский Б. В. Вопросы языка в творчестве Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 1. С. 176-177; Hoisington S. S. Parody in Evgenii Onegin: Lenskii's Lament // Canadian Slavonic Papers. 1987. Vol. XXIX. Nos. 2 & 3 (June-September). P. 266-278. (В. Л.)

74. «Мировой контекст» — это событийная реальность, объемлющая и пронизывающая автора произведения, само произведение (его так называемый внутренний мир) и наконец событийное отношение («реакцию на реакцию»), которое связывает мир произведения с находящимся вне его миром автора. Такого рода сплошной событийный контекст реальности исторического мира жизни в *ФП* называется «единым и единственным событием бытия», в «Ответе на вопрос "Нового мира"» (1970) — «большим временем» (*ЭСТ* 331). В *АГ* (как позднее в методологическом исследовании 1924 г. и в статье 1926 г. «Слово в жизни и слово в поэзии») речь идет об одной и той же проблеме: каким образом художественное произведение, с одной стороны, автономно и самодостаточно, с другой стороны, принадлежит исторической реальности? М.М.Б. (как позднее Гадамер) предлагает по-новому включить искусство в «мировой контекст» для того, чтобы обосновать и оправдать особую, исключительную функцию и жизнь произведений не только в «своем» времени, но в «в веках», в «будущих, далеких <...> эпохах» (*ЭСТ* 331-332). (В. М.)

75. Формулировка «условие/ условия возможности чего-либо» (die Bedingung(en) der Möglichkeit von etwas или die Möglichkeitsbedingung(en) von etwas) восходит к Канту, который говорит об «условиях возможности опыта вообще» (Критика чистого разума. А 158/В 197). «Условия» в данном случае — это то, что должен выполнить заранее *субъект* «опыта», чтобы последний стал вообще возможным. Говорить об условиях возможности можно, таким же образом, и по отношению к другим начинаниям, намерениям и жизненным ситуациям, например, по отношению к свободе, власти, обществу, государству. См.: Kambartel F. Bedingung // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 1. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1971. Sp. 764-765; см. далее, в том же словаре: Seidl H. Möglichkeit // Там же. Bd. 6. 1984. Sp. 87-88. В сравнении с традиционным употреблением понятие возможности у Канта применяется по-новому: речь идет о возможности *мыслить* что-либо в человеческом разуме. Реальная возможность чего-либо относится не к условиям в вещах самих в себе, а единственно к формальным условиям познания в субъекте; таким образом, эти условия конституируют теперь не только познаваемость вещей, но и бытие вещей — правда, лишь как бытие явлений: «Условия *возможности опыта* вообще суть одновременно условия *возможности предме-*

тов опыта» (Кант И. Соч. В 6-ти томах. М.: Мысль, 1964. Т. 3. С. 234). (В. Л.)

76. par excellence (франц.) — (а) в высшей степени; по преимуществу; (б) в полном смысле слова; истинный. (В. Л.)

77. В системе классификации животных человек относится к виду Homo sapiens (Человек разумный), роду Homo (Человек), семейству Hominidae (Гоминиды), отряду Primates (Приматы) и т. д. Ср. ту же тему в *ФП*: «совокупность общего познания определяет человека вообще (как homo sapiens)» (С. 44), «экземпляр homo sapiens» (С. 47), «смысловой остов (homo sapiens)» (С. 58). В *ФП* и *АГ* имеется в виду различие обобщенного представления о человеке и человека в его конкретной действительности. (В. Л., Н. Н.)

78. Имеются в виду противоположности: пассивный — активный, рецептивный (принимающий впечатления, восприимчивый) — продуктивный (порождающий, оформляющий). (В. Л.)

79. *Фрагмент* был распространен в первую очередь у немецких романтиков (Фридрих Шлегель, Новалис). То, что романтики называют «фрагментом», раньше (да и позже) могло восприниматься как «афоризм». «Фрагмент» у романтиков — сознательно избираемая форма выражения, подчеркивающая несоответствие конечной формы и бесконечной деятельности духа. См.: Fragment und Totalität / Hrsg. von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984 (в особенности статьи: Frank M. Das «fragmentarische Universum» der Romantik; Bahti T. Coleridges «Kubla Khan» und das Fragment der Romantik; Neumann P. H. Rilkes «Archaischer Torso Apollos» in der Geschichte des modernen Fragmentarismus); Schuller M. Romanschlüsse in der Romantik. Zum frühromantischen Problem von Universalität und Fragment. München: W. Fink, 1974 (Friedrich Schlegel, Novalis, Clemens Brentano, Joseph von Eichendorff); Rauber D. F. The Fragment as Romantic Form // Modern Language Quarterly. 1969. Vol. XXX. P. 212-221. Об *афоризме* см.: Fricke H. Aphorismus. Stuttgart: Metzler, 1984 (критический обзор исследований); Der Aphorismus. Zur Geschichte, zu den Formen und Möglichkeiten einer literarischen Gattung / Hrsg. von Gerhard Neumann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976 (сборник важнейших работ); Neumann G. Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Göthe. München: W. Fink, 1976; Spicker F. Der Aphorismus. Begriff und Gattung von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis 1912. Berlin: W. de Gruyter, 1997; Stölzel T. Rohe und polierte Gedanken. Studien zur Wirkungsweise aphoristischer Texte. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1998. То, что М.М.Б. называет «эстетизованным афоризмом», в указанной литературе обычно называется «литературным афоризмом». (В. Л.)

80. *Арабеск* и (чаще) арабеска — своеобразный вид орнамента, процветавшего в исламском искусстве с X до XV века. Из новейших обзоров (с основной литературой), см.: Arabesque // The Dictionary of Art in 34 volumes / Ed. by Jane Turner. New York: Grove, 1996. Главные особенности арабески были впервые определены знаменитым венским искусствоведом Риглем (Riegl A. Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin: G. Siemens, 1893). Его анализ составляет основание большинства последующих искусствоведческих описаний арабески. См. также примечания в переводе книги Ригля на английский язык: Riegl A. Problems of Style / Transl. by Evelyn Kain. Annotations, glossary, and Introduction by David Castriota. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1992. О Ригле (Alois Riegl, 1858-1905) и его значении в истории искусствознания, см.: Либман М. Я. Венская школа искусствознания // История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века-начало XX века. Кн. 1. М.: Наука, 1969. С. 65-73. Об арабеске как понятии живописи, общеэстетическом понятии и поэтическом жанре см. монографию Польхайма: Polheim K. K. Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. Paderborn: F. Schöningh, 1966 (S. 12-14: В широком значении и без терминологического сужения, понятие арабески объемлет два в корне различных содержания: во-первых, это украшающие аксессуары, вычурные детали, сопровождающие главный предмет, или отступления; во-вторых, арабеска является самоцелью, и находим мы ее в восточном орнаменте и в абстрактной живописи модернизма; в последней «арабеской» называется линия, ставшая самоцелью, — как, например, у Матисса. Оба понимания отражаются и в переносном употреблении слова). См. также: Oesterle G. Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske // Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert / Hrsg. von Herbert Beck et alii. Berlin: Gebr. Mann, 1984. S. 119-139; Schmidt L. Arabeske. Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff // Archiv für Musikwissenschaft. 1969. Bd. 46. S. 91-120; Kayser W. Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg: Stalling, 1957. Об «арабеске» (гротеске) у Фр. Шлегеля см.: *ТФР*

48. *Nature morte* (франц.; буквально «мертвая натура») — натюрморт. См.: Тугенхольд Я. Проблема мертвой природы // Аполлон. 1912. № 3-4. С. 25-35; Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. (Жизнь вещей). Казань: Татгосиздат, 1922; Vipper B. Das Problem des Stillebens // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1931. Bd. 25. S. 49-58; Тарабукин Н. М. Натюрморт как проблема стиля // Советск. искусство. 1928. № 1. Из новейших обзоров см.: Van Miegroet H. J. Still-life // The Dictionary of Art. Vol. 29. P. 663-671. (В. Л.)

81. См., однако, ниже: «Герой архитектора — обитатель: царь, Бог, человек власти и пр., человек-потребитель» (С. 86) (В. Л.)

82. Ср. первое четверостишие сонета Микеланджело (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) (стихотворение 151 по изданию E. N. Girardi):

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in se non circonscriva
col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.

(Даже у величайшего художника нет ни одного замысла, который не заключала бы в своем избытке глыба мрамора, и которого достигает лишь та рука, что послушна уму). Ср. также стихотворение Е. А. Боратынского «Скульптор» (1841):

1 Глубокий взор вперив на камень,
2 Художник нимфу в нем прозрел,
7 Неторопливый, постепенный
8 Резец с богини сокровенной
9 Кору снимает за корой.

Сопоставление стихотворений Микеланджело и Боратынского см.: Liapunov V. Boratynskii and Michelangelo // Elementa (Los Angeles). 1995. Vol. 2. No. 1. P. 57-66. (В. Л.)

83. М.М.Б. соотносит эстетическое восприятие с мифологическим. Здесь, возможно, присутствует подтекст из третьей строфы стихотворения Шиллера «Боги Греции» («Die Götter Griechenlandes», первая редакция опубл. в 1788 г., вторая — в 1804 г.). Ср.:

Где теперь, как нас мудрец наставил,
Мертвый шар в пространстве раскален,
Там в тиши величественной правил
Колесницей светлой Аполлон.
Здесь, на высях, жили ореады,
Этот лес был сенью для дриад,
Там из урны молодой наяды
Бил сребристый водопад.

Пер. М. Л. Лозинского (В. Л.)

84. Ср. ниже: «эстетизованная философия Ничше» (С. 223). Подробнее см. прим. 45 к *ВМЭ*. Ср. также сходные характеристики философии Шопенгауэра у Л. В. Пумпянского (*Пумпянский*. С. 228, 428-432, 737). Ср. также: Дильтей В. Сущность философии // Философия в систематическом изложении. СПб., 1909. С. 25, 67; Фришейзен-Кёлер М. Вильгельм Дильтей как философ // Логос. 1912-1913. Кн. 1-2. С. 327-328. (Н. Н.)

85. Подробнее о «лирическом герое», «характере» и «типе» см. в главе «Смысловое целое героя», разделы 3, 4 и 5. «Лирический

герой» у М.М.Б. — герой как он проявляется в лирике, в отличие от того, как он проявляется в эпосе или драме. «Герой» у М.М.Б. — общеэстетическая категория: во всяком художественном произведении мы имеем дело с героем, с направленностью автора на героя.

Выражение «лирический герой» в применении к лирике Блока появляется в статье Ю. Н. Тынянова «Блок и Гейне», напечатанной в сб. «Об Александре Блоке» (Пб.: Картонный домик, 1921. С. 235-263) и переизданной с сокращениями и с измененным заглавием — «Блок» — в 1929 г. в книге Ю. Н. Тынянова «Архаисты и новаторы» (Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 512-520; Тоддес Е. А., Чудаков А. П., Чудакова М. О. Комментарии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 437, 439): «Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас» (Тынянов Ю. Н. Блок // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 118). Ср. также далее: «этот лирический образ стремился втесниться в замкнутый предел стихотворных новелл. Новеллы эти в ряду других стихотворных новелл Блока выделились в особый ряд» (там же. С. 119). Говоря о «лирическом герое» у Блока, Ю. Н. Тынянов имеет в виду аналогию с героем в повествовательных произведениях (в новелле, в романе) и в драме: когда в стихах Блока повторяются (от стихотворения к стихотворению) определенные характерные черты лирического субъекта или «я», то постепенно складывется как бы один и тот же центральный субъект, который подобен герою или героине в новелле, романе, драме. В статье «Пушкин» (1928), появившейся в Энц. словаре бр. Гранат (Т. 34. [1929]. Стб. 188-215), Ю. Н. Тынянов понимает выражение «лирический герой» в более широком значении: субъект или «я» лирического стихотворения, самообъективация автора-поэта. Ср.: «Литературная эволюция связана со сменою установки и сменою "поэта", "лирического героя"-"монологиста", от имени которого ведется лирическая речь и который затем переходит в поэзию как тематический материал, как "литературная личность"» (Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 232; Он же. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 125). Намеченное в статье Ю. Н. Тынянова о Блоке понимание «лирического героя» получило развитие в книге Б. М. Эйхенбаума «Анна Ахматова: Опыт анализа» (1923) (Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 87, 140, 143, 145-146). См. о лирическом субъекте: Винокур Г. О. Я и Ты в лирике Баратынского (1944) // Он же. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1990. С. 241-249 (см. также прим. 5 и 7 М. И. Шапира); Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики (1946). М.: Intrada, 1995.

С. 114-148; Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд., доп. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 155-165 («лирический герой» у Лермонтова); Роднянская И. Б. Лирический герой // Кратк. лит. энц. М., 1967. Т. 4. Стб. 213-214 («Лирический герой — образ поэта в лирике»); Она же. Лирический герой Лермонтова // Лермонтовская энц. / Под ред. В. А. Мануйлова. М.: Бол. Рос. Энц., 1999. С. 258-262 (обзор вопроса «образ поэта в лирике, объективация реального авторского «Я» в лирическом творчестве»); Корман Б. О. Лирика Некрасова. 2-е изд. Ижевск: «Удмуртия», 1978 (С. 48-98: Лирический герой); Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М.: РГГУ, 1997. Из более ранних работ см.: Susman M. Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart: Strecker u. Schröder, 1910. S. 15-29 (Ichform und Symbol); Jerofejew B. Der Dichter im Sprachkunstwerk // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1932. Bd. 26; Ingarden R. O tak zwanej «Prawdzie» w literaturze (1937) // Он же. Studia z estetyki. Warszawa: PWN, 1966. T. 1. S. 438-452 (о лирическом субъекте; ср. особенно S. 439: «Лирическое произведение или лучше — предложения, составляющие его текст, понятые в своем динамическом развитии от начала до конца произведения, представляют собой высказывание, и следовательно — определенный способ поведения лирического субъекта, или по крайней мере — часть этого поведения; кто-то — определенный в своей психической структуре и состоянии единственно фактом высказывания и содержанием данных в тексте произведения предложений — ведет себя именно таким образом, что, между прочим, говорит (мыслит) слова текста. К полному его поведению принадлежит что-то большее, чем само высказывание этих предложений, а именно то, чего он уже в их содержании не говорит, но что высказывание *выражает* из его жизни и психической структуры, например, определенное его психическое состояние в определенной ситуации, способ эмоционального реагирования на факты, о которых идет речь в содержании высказанных предложений, и т. д. <...> Лирический субъект определенного произведения является *чисто интенциональным* предметом, обозначенным текстом произведения и исполняемой им функцией выражения, и принадлежит к миру, *изображенному* в данном произведении. <...> Отожествление лирического субъекта с автором может быть в определенных случаях оправдано, но для этого у нас должны быть особые основания»). Из новейших работ см.: Wright G. T. The Poet in the Poem. Berkeley: University of California Press, 1960 (ch. 1: «The Faces of the Poet»); Sławiński J. O kategorii podmiotu lirycznego // Он же. Dzieło. Język. Tradycja. Warszawa: PWN, 1974. S. 78-90 (фундаментальная статья в истории выяснения категории лирического субъекта); Spinner K. H. Zur Struktur des lyrischen Ich. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft, 1975 (1-я гл.:

теория лирического «я», затем разбор 12 стихотворений от Клопштока до Целана); Wünsch M. Der Strukturwandel in der Lyrik Göthes. Die systemimmanente Relation der Kategorien «Literatur» und «Realität»: Probleme und Lösungen. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1975 (ср. I. 2: Постулат «переживания»); Miller W.G. Das lyrische Ich. Erscheinungsformen gattungseigentümlicher Autor-Subjektivität in der englischen Lyrik. Heidelberg: Carl Winter, 1979 (1-я гл.: критический пересмотр предложенных до сих пор определений лирического «я»; возникновение и укоренение термина в литературоведении); Elliott R. C. The Literary Persona. Chicago: University of Chicago Press, 1982 (последняя часть посвящена литературному «я» Свифта в его стихах и прозе); Gnüg H. Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. Stuttgart: Metzler, 1983 (1-я гл.: о понятии субъективности; 2-я гл.: лирическая субъективность как выражение внутреннего мира); Danielewicz J. Relacja: autor — podmiot literacki w liryce greckiej // Autor, podmiot literacki, bohater / A. Matuszewska, J. Sławiński. 1983 (статья о соотношении автора и «литературного субъекта» в древнегреческой лирике); Sorg B. Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn. Tübingen: Niemeyer, 1984 (становление лирической субъектности в немецкой поэзии; лирическое «я» достигает полной субъективности (т. е. автономного определения своего индивидуального выражения) лишь в лирике молодого Гёте); Doppler A. Der Abgrund des Ichs. Ein Beitrag zur Geschichte des poetischen Ichs im 19. Jahrhundert. Wien: H. Böhlaus Nachf., 1985; Charpa U. Das poetische Ich — persona per quam // Poetica (Amsterdam). 1985. Bd. 17. Heft 1-2. S. 149-169; Feldt M. Lyrik als Erlebnislyrik. Zur Geschichte eines Literatur- und Mentalitätstypus zwischen 1600 und 1900. Heidelberg: C. Winter, 1990 (ср. «Einleitung»); Figures du sujet lyrique / Dominique Rabate. Paris: Presses Universitaires de France, 1996 (ср. здесь статьи о возникновении лирического субъекта в эпоху романтизма, о субъекте этическом и субъекте лирическом). (В. Л.)

86. Вочеловечение (от греч. enanthrōpēsis) — первичный контекст этого слова богословский: Вочеловечение — приятие или восприятие на себя Сыном Божиим человеческого естества, человеческой плоти; Вочеловечение Христово — синоним Воплощения Господня. Ввиду того, что еще остается в силе библейская антропология (греч. sarx, «плоть», как обозначение всей человеческой природы), Ириней Лионский отожествляет «плоть» с «человеком» и впервые говорит о во-площении (sarkōsis) Слова Божия. Иустин Мученик называет Воплощение sarkopoietheis Iēsous, а Ипполит Римский — sarkotheis. Иные выражения понятия — ensōmatōsis у Оригена и incorporatio у Тертуллиана — оста-

ются изолированными. С возникновением арианизма и аполлинаризма эта простая терминология начинает оспариваться (Слово Божие «стало плотью», но не «стало человеком»). Поэтому церковное учение настаивает на отожествлении Воплощения (sarkotheis) и Вочеловечения (enanthrōpēsis). Вместо обычного латинского эквивалента incarnatio, инкарнация (на основе caro, carnis — «плоть», т. е. sarx) Факунд впервые предлагает inhumanatio, вочеловечение, но этот термин стал употребительным только в немецком богословском языке в форме Menschwerdung (от Mensch werden, стать человеком). (В. Л.)

87. Ср. нем. «vorfinden». Художник слова в значительной степени уже преднаходит язык — он находит язык как нечто уже в значительной степени оформленное, определенное, до того, как он обращается к нему. (В. Л.)

88. Об «эстетическом объекте» (объекте, конституируемом эстетической деятельностью), в отличие от «эмпирического произведения», см. С. 162-163 (различение эстетического объекта и эмпирического произведения) и С. 168-169 (различение внутренней и внешней формы). (В. Л.)

89. См. С. 75: реакция автора (выражение оценки предмета в контексте автора) на реакцию героя (выражение оценки предмета в контексте героя). (В. Л.)

90. Об «авторе» в *АГ* см. раздел «Проблема автора». По той же проблеме в других работах М.М.Б. см.: главу IV в статье 1924 г. (С. 311-324); раздел в работе о хронотопе в романе (1937-1938) (*ВЛЭ* 403-405); краткий, но значительный анализ своего рода катастрофы авторства в «Мертвых душах» см. в докладе 1941 г. «Эпос и роман» (*ВЛЭ* 470-471); в работе начала 60-х гг «Проблема текста» (*Т. 5*, 313-315 и 322-324 — полемика с В. В. Виноградовым); в записях 1970-х гг. (*ЭСТ* 357-358). (В. М.)

91. Рукопись *АГ* обрывается на заглавии очередной главы «Проблема автора и героя в русской литературе». Глава осталась ненаписанной. Взаимоотношение автора и героя у Достоевского подробно разбирается во 2-ой главе книги о Достоевском — «Герой у Достоевского» (*ПТД* 52-72; *Т. 2*, 43-56). Ср. краткие наблюдения по той же теме в статье о романе «Воскресение» Толстого: «Идеологический роман Л. Н. Толстого» (1930) (*Т. 2*, 185-204). (В. Л.)

92. «Тотальная (завершающая) реакция на героя» — форма отношения автора к герою, завершающая целое героя извне его посредством интуитивного проникновения и предвосхищения этого целого детерминирующими, устойчивыми моментами этого целого — от наружности человека до его внутреннего «лица». Слово

«завершение», как и выразительный русский глагол «завершать», приобретает в *АГ* устойчивый терминологический смысл, совпадающий с немецким Vollendung (завершение) и, соответственно, vollenden (завершать). По мысли М.М.Б., эстетическая реакция автора на героя («реакция на реакцию»), при всей своей специфичности, вместе с тем заключает в себе определенную антропологическую константу или, другими словами, модель человеческой активности в жизненном мире, в котором каждый сколько-нибудь самостоятельный ответственный поступок, ориентирующийся в мире других людей и их реакций, имеет своего «автора». (В. М.)

93. Из новейших работ о понятии «смысл» (нем. Sinn) в философии см.: Heinrichs J. Sinn / Sinnfrage I. // Theologische Realenzyklopädie / Hrsg. von Gerhard Müller. Berlin: Walter de Gruyter, 2000. Bd. 31. S. 285-293 (S. 292-293: обширная библиография). Анализ понятия «смысл» дается и в книге Е. Н. Трубецкого «Смысл жизни» (М., 1918). Представляется важным, что Е. Н.Трубецкой во введении «Вопрос о смысле вообще и вопрос о смысле жизни» определяет понятие «смысл» как общезначимое мысленное значение, как общезначимую мысль (и поэтому даже пишет «с-мысл»): «Так понимаемый «с-мысл» есть логически необходимое предположение и искомое всякой мысли. <...> Иначе говоря, «смысл» есть общезначимое мысленное содержание, или, что то же, *общезначимая мысль*, которая составляет обязательное для всякой мысли искомое. Нетрудно убедиться, что так понимаемый «смысл» представляет собою логически необходимое предположение не только всякой мысли, но и всякого сознания. Со-знать именно и значит — осмыслить, т. е. отнести сознаваемое к какому-нибудь объективному, общезначимому смыслу» (Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: Республика, 1994. С. 5). Вывод Трубецкого в последнем процитированном предложении особенно важен ввиду того, что пишет И. Хайнрихс (2.2. Первое методическое введение понятия: единство свершения-содержания): «Смысл» («Sinn») может быть первоначально определен как деятельность сознания с ее содержаниями (Bewusstseinsaktivität mit ihren Gehalten). При этом первом методическом введении понятия можно и должно с самого начала различать моменты смысла, <а именно> деятельность (свершение) и содержание. Семантическое значение (Bedeutung) и направление поступков (Handlungsrichtung) представляют собой лишь поверхностно два разных понятия смысла. Напротив, оба момента составляют одно неразрывное единство противоположностей (Die beiden Momente bilden vielmehr eine untrennbare Gegensatz-Einheit). Значение какого-нибудь слова, например, получает существование лишь в определенном свершении сознания (Eine Wort-Bedeutung etwa hat nur Existenz in einem Bewusstseinsvollzug)» (Heinrichs J. Sinn / Sinn-

frage I. S. 287). «Смысл» у М.М.Б. следует понимать как производное от акта *осмысления*; акты же осмысления (осознания) суть проявления деятельности «духа» (по терминологии М.М.Б.). Об идеальности смыслов у Гуссерля см., например: Mohanty J. N. Husserl's Theory of Meaning // Husserl: Expositions and Appraisals / Ed. Frederick A. Elliston and Peter McCormick. Notre Dame, 1977. P. 27-33. (В. Л.)

94. Имеется в виду не эмпирическая история процесса творчества, а «идеальная» (постольку, поскольку она отложилась в произведении), «смысловая» история, доступная актам осмысления произведения. Говоря об «идеальной, смысловой истории» здесь и ниже (С. 90-91), М.М.Б. четко формулирует проблему, которая в англо-американской теории литературы была поставлена в 1940-е гг. как проблема «авторской интенции» (того, что имеет в виду или хочет сказать автор произведения); см.: Wimsatt W. K., Beardsley M. C. The Intentional Fallacy (1946) // On Literary Intention / Ed. by D. Newton-DeMolina. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1974. P. 1-13. Из новейшей литературы об «авторской интенции» см. обзорные статьи: Taylor P. Artist's Intention // Routledge Encyclopedia of Philosophy / General Editor Edward Craig. London: Routledge, 1998. Vol. 1. P. 513-516; Intention // Encyclopedia of Aesthetics / Editor in Chief Michael Kelly. Oxford: Oxford University Press, 1998. Vol. 2. P. 512-520 (P. 512-515: Taylor P. An Overview; 515-517: Iseminger G. Intentional Fallacy; 517-520: Dobie B. A. Speech Act Theory and the Interpretation of Images). (В. Л.)

95. Согласно М.М.Б., творческое переживание, как направленная на создаваемый предмет деятельность, не осознается субъектом творческого переживания во время творческого процесса. Именно это делает уместной роль комментатора, исследователя, истолкователя (ср.: *ЭСТ* 348). В этом контексте обращает на себя внимание универсальный и в то же время достаточно конкретный смысл понятия «переживания» (нем. Erlebnis и Erleben, в отличие от Erfahrung) и соответствующих глагольных и отглагольных форм, связанных с этим словом. Здесь, как и везде у М.М.Б., своеобразие в трактовке переживания раскрывается на общем фоне проблематики этого понятия в конце XIX — начале XX вв. В период с 1870-х и до начала 1930-х гг. переживание стало общепринятым философским термином, используемым представителями различных, даже казалось бы, враждебных друг другу философских направлений.

Понятие переживания, выдвинувшееся на рубеже XIX — XX вв. в центр научного и культурного сознания эпохи, приобрело значение и популярность первоначально благодаря биографическому жанру, расцветшему в XIX в.: переживание относится

здесь, во-первых, к «личности» (именно выдающимся личностям, или, в романтическом вкусе, «героям»), во-вторых, к «жизни», пережитой в аспекте целостного опыта. Та же функция переживания присутствует и в так называемом «романе воспитания» (о чем М.М.Б. будет писать в утерянной монографии конца 1930-х гг.), а также в тесно связанном с ним «романе о художнике» (о последнем см. докторскую диссертацию Герберта Маркузе, ученика Хайдеггера, потом марксиста, будущего идеолога «новых левых», защищенную во Фрайбурге в 1922 г. и опиравшуюся, среди прочего, на «Теорию романа» Г. Лукача: Marcuse H. Der deutsche Künstlerroman // Он же. Schriften. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978). Превращение слова «переживание» в термин произошло в начале XX в. в значительной мере под влиянием книги В. Дильтея «Переживание и поэзия» (Dilthey W. Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing. Göthe. Novalis. Hölderlin. Leipzig: B. G. Teubner, 1906). Гадамер, посвятивший в «Истине и методе» два раздела истории этого понятия, отмечает, что «именно Дильтей первым придал этому слову функцию понятия, а вскоре оно стало излюбленным модным словечком и поднялось до обозначения настолько решающего ценностного понятия, что многие европейские языки включили его в лексикон как заимствование» (Гадамер Г. Г. Истина и метод. М., 1988. С. 106). Вплоть до сегодняшнего дня, хотя, как правило почти уже неосознанно, слово «переживание» сохраняет связь с метафизическим значением понятия «жизнь» — значением, которое за сто лет до так называемой философии жизни предопределило развитие немецкого идеализма и романтизма, включая и основные термины гегелевской диалектической логики — «дух» и «тотальность» (см. об этом: Buchner H. Philosophie und Religion im einigen Ganzen des Lebens (Zu Hegels "Systemfragment von 1800») // All-Einheit: Wege eines Gedankens in Ost und West / Hrsg. von Dieter Henrich. Stuttgart: Klett-Cotta, 1985. S. 200-219). Для Дильтея в его философском обосновании гуманитарных наук («наук о духе») переживание — синтетическая единица исторического мира жизни — предмета «наук о духе», в отличие от «наук о природе», которые оперируют аналитическими (каузально-экспериментальными и объектными) понятиями и методами, не затрагивающими гуманитарной проблематики и постольку вообще не имеющими дела ни с какой реальностью переживания. Третье, наряду с «переживанием» и «выражением», центральное понятие Дильтея — «понимание» («разумение», «уразумение»). Понимание, по Дильтею, — это особая, восстанавливающая активность интерпретатора по отношению ко всякому «выражению переживания» и «жизнепроявлению»; понимание — это прежде всего «проникновение и осознание» (Innewerden) того источника, из которого проистекли все эти духовные деятельности, — проникновение в «переживание». Га-

дамер поэтому называет дильтеевскую модель интерпретации и понимания «обратным переводом» (Гадамер Г. Г. Истина и метод. С. 110; ср. аналогичное понятие, введенное А. В. Михайловым в контексте разработки новой модели историзма: Михайлов А. В. Надо учиться обратному переводу (1990) // Он же. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 14-16). Все основные мыслители конца XIX — нач. XX в., причисляемые к «философии жизни» (Ницше, А. Бергсон, Г. Зиммель, В. Дильтей) и соотносимые с нею внефилософские явления, такие, как художественный модерн («югендштиль»), как «духовное движение», связанное с именем Ст. Георге, соответствующие явления в искусствознании (в литературоведении, в частности и в особенности, — Фр. Гундольф), — все они оперируют понятием переживания в качестве «решающего ценностного понятия» (Гадамер), противостоявшего в особенности традиции рационализма в науках исторического опыта и естественнонаучному уклону в самой философии. Поэтому в конце XIX — начале XX вв. термин «переживание» становится повсеместным: он проникает теперь даже в неокантианство.

Особая роль в научно-философском рассмотрении сущности переживания в начале XX в. принадлежит феноменологии Э. Гуссерля: «понятие переживания, — говорит Гадамер, — становится у Гуссерля названием для всех актов сознания, сущностная структура которых представляет собой интенциональность» (Гадамер Г. Г. Истина и метод. С. 110). Гуссерль, опираясь на проведенное его учителем Ф. Брентано различение между физическими и психическими феноменами, разработал (в 5-м «Логическом исследовании») понятие «интенциональности», которое позволило осветить и переосмыслить переживание вне субъект-объектной модели философии Нового времени и избежать заданного ею популярного представления о переживании как о «внутреннем», «духовном» событии. Интенциональность — это та реальная установка, способ, каким сознание подходит и относится к своему предмету. Переживание не только и не просто субъективно и психологично: оно реально как переживаемая и мыслимая предметность, и оно реально же ограничено своею интенциональностью. Интенциональность и переживание неразрывно связаны постольку, поскольку интенциональность — это «способ разумения, посредством которого переживание, в качестве сознания «о» чем-то, относится к своему предмету» (Cramer K. Erleben, Erlebnis // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd.2. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1972. Sp. 707-708). «Интенциональное» переживание направлено вне себя, и оно значимо (имеет «силу») в этой своей предметной направленности; ср. у М.М.Б. в «Слове в романе» (1934-1935): «Слово живет вне себя, в своей живой направленности на предмет <...> Изучать слово в нем самом, игнорируя его направленность вне себя, — так же бессмысленно, как изучать

психическое переживание вне той реальности, на которую оно направлено и которою оно определяется» (*ВЛЭ* 105). Такое выходящее за рамки психологизма понимание переживания (и самой психологии), по существу, означало новую, по-кантовски выражаясь, «революцию в способе мышления»; в этом смысле В. Дильтей назвал «Логические исследования» «эпохальными» (см. прим. 49). Влияние феноменологического поворота отчетливо ощутимо в *АГ*. В неокантиански ориентированной эстетике, существенной для систематической эстетики М.М.Б., понятие переживания выступает в качестве предметной области эстетически оцениваемого. Ср. «<...> предметом эстетического суждения всегда бывает непосредственно-созерцаемое переживание» (Кон И. Общая эстетика. М.: Гиз, 1921. С. 28). Но особенно значительным шагом в понимании переживания на неокантианской основе стала «Общая психология» П. Наторпа (1888; 2-е, переработанное изд. 1912). Гадамер не случайно анализирует понятие переживания в этой книге в соотнесении с вышедшей одновременно с нею работой А. Бергсона «Опыт о непосредственных данных сознания» (1888). Наторп трактует переживание как терминологически более точное обозначение того, что обычно называют «сознанием», или «Я». Поскольку Я «изначально», т. е предшествует всякому предмету, но само не есть предмет (и не может им быть также и для себя), то переживание оказывается чем-то «абсолютно изначальным» по отношению ко всякой рационально концепируемой в понятиях предметности. Ср.: «Переживание (Erleben) более изначально, чем всякое понятие. Поэтому с самого начала встали на ложный путь, требуя от него понятия. Предельная непосредственность переживания отстраняется, когда его пытаются подвести под какое-нибудь понятие, то есть соотнести с чем-то другим, логически равным ему по своему положению, и подчинить его чему-то третьему, логически стоящему более высоко» (Natorp P. Allgemeine Psychologie nach kritischer Methode. Tübingen: J.C.B. Mohr (P. Siebeck), 1912. S. 32). В этом смысле переживание, как аналог всякой «осознаваемости» (Bewusstheit), имеет не понятийное основание (Begriffsgrund), но бытийное основание (Seinsgrund). С этой точки зрения, согласно П. Наторпу, «Я» — не предмет психологии, но предпосылка и основание всех психологических проблем (а потому и сама психология — проблема, именно проблема философии).

Если даже в научной философии рубежа XIX — XX вв. переживание заняло принципиальное место, то тем более оно оказалось важнейшим термином так называемого «духовно-исторического» направления, в особенности в немецком литературоведении 1910-1920-х гг., сформировавшемся под определяющим влиянием Дильтея и «философии жизни». М.М.Б., характеризуя в *ФМЛ* это направление (в его главном отличии от «формального метода в

строгом смысле»), отмечал: «Место конструктивного единства внешнего произведения, произведения-вещи, занимает здесь единство конкретного жизненного переживания в его неразложимой индивидуальности» (*ФМЛ* 75). В. М. Жирмунский тогда же, в 1920-е гг., в своем обзоре немецкого литературоведения и «обновления научного творчества» в нем под влиянием «особенно Дильтея» выделил в отдельный раздел Ф. Гундольфа, разработавшего (в книгах о Гете, Шекспире и Ст. Георге) историю, типологию и методологию анализа переживания в литературе (см.: Жирмунский В. М. Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии (1927) // Он же. Из истории западно-европейских литератур. Л.: Наука, 1981. С. 111-113). Выдающийся лингвист «школы Фосслера», особо выделявшийся М.М.Б., — Лео Шпитцер, уже эмигрантом в Америке твердо повторял как своего рода кредо методический принцип Гундольфа: «Метод — это переживание» («Methode ist Erlebnis») (Spitzer L. Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1948. P. 1.) Следует отметить, что понятие «переживания» в его терминологическом облике находится в немецком языке в тесной, подчас нераздельной связи с понятием «опыт» (Erfahrung) и может переводиться именно так — как «опыт». В более поздних работах М.М.Б. понятие переживания отступает на задний план языка мысли, но не мысли самой. Когда в записях 1970-х гг. М.М.Б. отмечает: «Ложная наука, основанная на непережитом общении, то есть без первичной данности подлинного объекта» (*ЭСТ* 349), то очевидно, что понятие переживания служит здесь, в духе «духовно-исторической (geistesgeschichtliche) школы» и собственно бахтинского обоснования гуманитарного познания, критерием оценки того поддельного типа «научности» и «объективности», который вновь, после позитивизма XIX в., чем дальше тем больше начал заявлять о себе во второй половине XX в. в качестве «гуманитарии без человека», как это назвал С. С. Аверинцев в статье о М.М.Б. (Аверинцев С. С. Личность и талант ученого // Литер. обозр. 1976. № 10. С. 59). Чрезвычайный интерес в этой связи представляет трансформация понятия переживания, как оно установилось в начале XX в. (в «философии жизни», но также и у ее прямых оппонентов), в иные, сохраняющие более устойчивые структурные сочетания, «формы мышления» (Denkformen); см. об этом: Fellmann F. Gelebte Philosophie in Deutschland: Denkformen der Lebensweltphänomenologie und der kritischen Theorie. Freiburg; München: K. Alber, 1983; Он же. Phänomenologie als ästhetische Theorie. Freiburg; München: K. Alber, 1989. (В. М.)

96. См. «Авторскую исповедь» (1847; впервые 1855) Н. В. Гоголя и его же «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”» в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (опубл. в

1847 г.); «Намерения, задачи и идеи романа "Обрыв"» (опубл. в 1895 г.) И. А. Гончарова и его же «Лучше поздно, чем никогда (Критические заметки)» (опубл. в 1879 г.). (В. Л.)

97. См. предыдущее прим.

98. От франц. театрального термина emploi (ср. немец. Rollenfach): определенный тип ролей (герой/ героиня, любовник/ любовница, простак, фат, комическая старуха и т. д.), которые исполняются актерами, обладающими особыми сценическими данными (телосложением, внешностью, голосом), соответствующими этому типу ролей. Классификация сценических амплуа основана на разделении ролей на типы ролей в драматических произведениях, но непосредственное отношение она имеет именно к специализации актеров по исполнению однотипных ролей. О «пресловутости» амплуа в начале XX в. дает понятие К. С. Станиславский в заметке «Об актерском амплуа», см.: Станиславский К. С. Собр. соч. В 8 томах. М.: Искусство, 1958. Т. 5. С. 180-185. Ср.: Mehlin U. H. Die Fachsprache des Theaters. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1969 (с обширной международной библиографией). (В. Л.)

99. «Трансгредиентный» — от лат. transgrediens, -entis, причастие настоящего времени от глагола transgredi — «перешагивать (через)», «переходить, перебираться» и «выходить за пределы, переступать». Ср. лат. синоним «трансцендентный» — от лат. transcendens, -entis, причастие настоящего времени от глагола tran(s)scendere — «перебираться, перелезать (через)», «опережать, превосходить», «выходить за пределы». Термин «трансгредиентный» (в его общем значении: выходящий за пределы данной сферы или данного объекта, переступающий пределы чего-то) применялся разными мыслителями в разных контекстах, например, в работах таких известных немецких философов начала XX в., как И. Кон (Jonas Cohn), В. Виндельбанд (Wilhelm Windelband) и И. Фолькельт (Johannes Volkelt). И. Кон в своей «Общей эстетике» (Cohn J. Allgemeine Ästhetik. Leipzig: Engelmann, 1901) пользуется термином «трансгредиентный» при определении эстетической ценности в отличие от познавательной. Утверждая, что «интенсивная ценность прекрасного основывается всецело на отдельном прекрасном, она и м м а н е н т н а; интенсивная ценность истинного всегда указывает в своем значении за пределы отдельной истины, она т р а н с г р е д и е н т н а», И. Кон делает следующее примечание: «Выражение «трансгредиентный» я предпочитаю близкому к нему термину «трансцендентный», так как гносеологическое применение этого слова может подать повод к недоразумениям» (см. Кон И. Общая эстетика. М.: Гиз, 1921. С. 32; ср. ссылку на этот термин И. Кона в *ФМЛ — ФМЛ* 64). Упо-

миная о «гносеологическом применении» термина «трансцендентный», И. Кон имеет в виду значение термина в кантовской традиции: находящийся за пределами, по ту сторону «возможного опыта». Это употребление, однако, не остановило Гуссерля, который пользуется словом «трансцендентный» в общем, некантовском значении. В. Виндельбанд в своем «Введении в философию» (Windelband W. Einleitung in die Philosophie. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1914; далее ссылки даются по 2-му изд. 1920 г.) вводит термин «трансгредиентный» при обсуждении двух видов «события» (Geschehen, в отличие от Sein, «бытие»): событие в пределах одного объекта, событие имманентное, и событие, переходящее от одного объекта на другой (см. 2-ю главу. § 5. S. 138-139). И. Фолькельт в своей работе по теории познания 1918 г. (Volkelt J. Gewissheit und Wahrheit. München: Beck, 1918. S. 165) поясняет: «я называю транссубъективным то, что лежит за пределами сферы моего сознания»; «все то, что лежит за пределами непосредственного бытия данного акта мышления, я назову трангредиентным». Там же он определяет последнее более подробно: «<речь идет о непосредственном настоящем времени мною совершаемого акта мышления> говоря о содержании моего акта мышления, я имею в виду то, что лежит за пределами именно этого акта мышления, при этом, конечно, все еще интрасубъективное сущее. Для обозначения этого я воспользуюсь словом «трансгредиентный». Поэтому все трансубъективное есть одновременно трансгредиентное. Трансгредиентное же, напротив, может быть интрасубъективно. Слово же «трансцендентный» я употребляю в том вполне общем значении, что все то, что лежит за пределами определенной области бытия или познания и таким образом пребывает независимо от этой области, называется трансцендентным по отношению к этой области». У М.М.Б. термин «трансгредиентный» применяется для обозначения того, что выходит за пределы кругозора данного субъекта, т. е. ближе к понятию «транссубъективный» (все, лежащее за пределами сферы моего сознания) у И. Фолькельта. Область применения термина — субъект и его кругозор (то, что входит в пределы того, что доступно его сознанию). Ср. также применение термина «трансгредиентность» (Transgredienz) у Хельмута Плесснера в контексте анализа чувственного восприятия предметов: Plessner H., Die Stufen des Organischen und der Mensch (1928) // Он же. Gesammelte Schriften. IV. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. S. 130. См. также прим. 69 к *ВМЭ*. (В. Л.)

100. С героем, если он художественно убедителен, нельзя спорить так, как мы спорим с реальным человеком: теории Раскольникова и Ивана Карамазова опровергает не наш спор с ними, а то, что с ними произошло в романе как героями, т. е. нельзя заменять

художественное опровержение героя содержательным спором с ним как теоретиком и живым человеком. В этом смысле герой всегда «эстетически опровергнут», т. е отделен и отрешен, отграничен в произведении от того, что связывает его с незавершенным миром жизни и познания. Коррелятивным понятию «эстетического опровержения» в *АГ* является «эстетическое спасение» — термин Ф. А. Ланге из его хорошо известной в дореволюционной России «Истории материализма» (1866). Эстетическое спасение заключается в том, что «герой» в искусстве, по мысли М.М.Б., важнее внеэстетических ценностей «содержания» самих по себе. Поэтому, «спасая» героя самим фактом вымысла — воплощением и завершением героя изобразительными и сюжетными средствами, — автор тем самым делает методически некорректным непосредственное соотнесение мира произведения с чисто проблемной незавершенностью смыслов и ценностей в «открытом», по выражению М.М.Б., событии жизни, где чисто эстетические возможности в принципе неправомочны и неплодотворны по сравнению с нерешенными (всегда предстоящими) задачами и вопросами и жизненной практики, и теоретического познания. (В. М.)

101. Как философский термин «значимость» соответствует немецким терминам Geltung, Gelten, Gültigkeit, значение которых отчасти сходно и скорее сопоставимо со значениями таких русских выражений, как «иметь силу», «быть в силе», «иметь значение, вес (для кого-либо)», «иметь действительность (закона)». С. И. Гессен в «Предисловии переводчика» к переводу статьи Г. Риккерта «Философия истории» указывал: «нам часто приходилось два немецких термина передавать одним русским (Wertung, Wertbeurteilung — оценка; Geltung, Gültigkeit — значимость)» (Риккерт Г. Философия истории / Пер. с нем. С. Гессена с предисловием автора к русскому изданию. СПб.: Издание Д. Е. Жуковского, 1908. С. IX). Далее он подчеркивает, что неологизмы вводятся лишь в крайних случаях, но и тогда он старается опираться «на всеми признанные авторитеты», например, «Geltung — значимость у Влад. Соловьева» (там же. С. X). К этому месту С. И. Гессен дает подстрочное примечание: «Gelten — значить — мы старались избегать, переводя описательно: обладать значимостью. Allgemeingültigkeit все-таки общеобязательность, а не общезначимость, как того требовала однозначность перевода. На «общеобязательность» мы не решились посягнуть в виду общепринятости этого выражения и связанной с ним традиции» (там же). См. пример из поздней работы Н. О. Лосского «Ценность и бытие» (1931), где он отмечает, что согласно Риккерту «ценность есть значимость (Geltung)» (Лосский Н. О. Бог и мировое зло / Сост. А. П. Поляков, П. В. Алексеев, А. А. Яковлев. М.: Республика, 1994. С. 259). Айслер определяет «Geltung» («значи-

мость») следующим образом: значимость — это то, чем обладает значимое (das Gültige), т. е. то, что по своему значению (Bedeutung), по своей ценности (теоретической, практической или эстетической) признается или должно быть признано как соответствующее тому, чем оно долженствует быть (als das, was es zu sein oder zu leisten beansprucht). См.: Eisler R. Wörterbuch der philosophischen Begriffe. 4 Aufl. Berlin: Mittler & Sohn, 1927. Bd. 1. S. 595-596. См. также: Geltung // Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie / Hrsg. von Jürgen Mittelstrass. Mannheim: Bibliographisches Institut, 1980. Bd. 1. S. 729: Geltung (значимость) часто употребляется в значении «интерсубъективной обязательности» (необходимости интерсубъективного признания). Но при терминологическом употреблении имеется в виду именно то, что делает эту интерсубъективную обязательность возможной — *объективное* основание интерсубъективной признанности *суждений, законов, норм, ценностей*. Соответственно употреблению немецкого термина Geltung, М.М.Б. употребляет термин «значимость» и в множественном числе; например, «смысловые значимости», т. е. все то, что обладает значимостью («имеет силу») смысла (ср. нем. Sinngeltungen). (В. Л.)

Терминологически центральное место понятие значимость получает в так называемой философии ценностей, сложившейся во второй половине XIX в. Формирование философии ценностей и самого понятия значимости тесно связано с зарождением и восхождением неокантианства в 1860-е гг. — времени, когда, как пишет американский историк неокантианского движения, «Хрустальный Дворец уже начал разрушаться, а Подпольный человек — пробиваться на поверхность» (Willey T. E. Back to Kant: The Revival of Kantianism in German Social and Historical Thought, 1860-1914. Detroit: Wayne State University, 1978. P. 9). Термин значимость (Gelten), как и соответствующий глагол «быть (ценностно) значимым» (gelten), как принято считать, впервые обосновал и ввел в употребление Герман Лотце (в своей «Логике»). Эта принадлежность двум мирам ценностной ориентации только обострялась и усиливалась в неокантианстве вплоть до того исторического момента (решающего и для М.М.Б.-философа), когда, как не устает повторять Гадамер, в «материальных битвах позиционной войны погибло и неокантианство» (Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 9). М.М.Б. пользуется термином значимость не в строго неокантианском смысле (В. Виндельбанд, Г. Риккерт), где это понятие имеет характер долженствования, идеальной нормы. М.М.Б. здесь по-своему выражает как общий для его времени «поворот к бытию», к экзистенциально-фактической «историчности», так и отталкивание от «платонизма варваров» (М. Хайдеггер). С другой стороны, М.М.Б., в отличие от Хайдеггера, не стремится вообще элиминировать конкретную значи-

мость, т. е. человеческую активность в мире общих, но реально актуализуемых в каждом конкретном случае значений или ценностей, названных М.М.Б. в работах второй половины 1920-х гг. «социальной оценкой». О такого рода конкретных оценках живых людей, явным образом, говорится и в данном месте *АГ*. М.М.Б. скорее всего согласился бы с X. Плесснером, который в 1960-е, указывая на «невозможность свободно парящего измерения экзистенции», решительно утверждал (вслед за бывшим учеником Хайдеггера К. Левитом), что «нет пути от Хайдеггера к философской антропологии» (цит. по: Проблема человека в западной философии. М.: Прогресс, 1988. С. 526). М.М.Б., несомненно, ближе попытка антропологизировать понятие значимости — путь, который для него (как и для Н. Гартмана в его «Этике») в значительной мере подготовил М. Шелер своей книгой «Формализм в этике и материальная этика ценностей» (1921) (см.: *Т. 2*, 60). (В. М.)

102. Ср. с впечатлениями молодого В. М. Жирмунского во время пребывания в научной командировке в Германии перед первой мировой войной: «Я приехал в Германию с теми научными запросами, которые наше поколение тщетно предъявляло в самой России к преподаванию науки о литературе: с интересом к широким синтетическим обобщениям в области философских, эстетических, культурно-исторических проблем. Вместо этого я столкнулся с исключительным господством филологических частностей, черновой работой собирания и регистрации мелких фактов, которая из своей нормальной подчиненной роли в историческом исследовании выдвинулась на главенствующее, если не единственное, место» (Жирмунский В. М. Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии (1927) // Он же. Из истории западно-европейских литератур. Л.: Наука, 1981. С. 106.). То, что В. М. Жирмунский затем говорит о «кризисе германской филологической науки в начале XX в.» и о «победе новых научных идей», «обновлении научного творчества» в Германии в «годы войны и революции», с известными оговорками приложимо и к тенденциям «обновления научного творчества» в те же годы в России. М.М.Б. в 1924 г. говорит о «некотором расцвете искусствоведения в России» (С. 266), прежде чем показать, почему этот «расцвет» очень односторонен и грозит самоотрицанием, возрождением позитивизма теперь уже на почве самой, казалось бы, отрицавшей его «материальной эстетики». Характеризуя позитивисткую школу В. Шерера (Wilhelm Scherer), В. М. Жирмунский в цитируемом обзоре 1927 г. подчеркивает такую особенность позитивистской науки о литературе, которая, в модифицированном и упрощенном виде, воскреснет уже в середине XX в. — в США, например, в школе Р. Уэллека: «Новейшая литература из сферы научного изучения исключалась: только окончательно отошедшие в область

исторического прошлого явления, законченные, отстоявшиеся и утратившие всякую связь с живым опытом сегодняшнего дня, становились предметом объективного исторического знания: 1832 г. — год смерти Гете — составлял заветную черту, за пределами которой кончалась наука и начиналась субъективная журнальная критика» (там же. С. 107-108). С другой стороны, то, что В.М. Жирмунский говорит о новом поколении филологов, не только входит в круг интересов самого Жирмунского тех лет, как и в круг интересов М.М.Б. (*ФМЛ* 59-76; глава «Формальное направление в западно-европейском искусствоведении»), А.Ф.Лосева, Г.Г.Шпета, отчасти Г.О. Винокура и др., но в известной мере проливает свет на русское научное поколение, к которому принадлежали перечисленные ученые: «...современная историко-литературная молодежь в Германии училась не у своих фактических университетских учителей филологов: она искала вдохновения у философов, занимавшихся вопросами, пограничными между философией и поэзией, в частности, вопросами эстетики, как Фолькельт, Зиммель, в особенности Дильтей» (там же. С. 106). (В. М.)

103. См. сходные замечания Э. Меймана, по мнению которого: 1) в выводах Т. Липпса относительно различных сторон эстетического вчувствования следует видеть «высший пункт развития современной эстетики вчувствования»; 2) «ни в одной современной эстетике нет столь исчерпывающего изложения всей важности и глубины принципа вчувствования, как у Липпса»; 3) «Липпс, несомненно, в высшей степени способствовал уяснению понятия вчувствования и придал ему большую глубину» (Мейман Э. Введение в современную эстетику. М., 1909. С. 62, 65, 71; Он же. Эстетика. М.: Гиз, 1919. Ч. 1. С. 84, 88, 94). Е. В. Аничков также говорит о Т. Липпсе как о философе, который наиболее подробно и убедительно разработал эстетику «вчувствования» (Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 175). Теодор Липпс (Theodor Lipps, 1851-1914) на какое-то время в самом начале XX в. стал одним из самых влиятельных немецких философов. Эта влиятельность отразилась и в значительном числе переводов его основных сочинений на русский язык, одним из переводчиков которых был, в частности, Н. О. Лосский. Высокая оценка трудов Т. Липпса сохранялась в России и в 1910-е гг. Психолог Н. Н. Ланге (1858-1921), у которого М.М.Б., судя по его словам, специализировался по философии в Новороссийском университете, в Одессе, так охарактеризовал этого немецкого философа: «Липпс, обновляющее и реформирующее значение идей которого испытывает ныне каждый психолог, в какой бы области науки он ни работал» (Ланге Н. Н. Психология. М., 1914. С. 41). Прежде всего имя Т. Липпса было связано с произведенной им новой разработ-

кой теории «вчувствования». Неудивительно поэтому, что М.М.Б. в лекциях о Л. Н. Толстом (*ЗМ*), прочитанных весной 1924 г., т. е. во время работы над *АГ* или вскоре после завершения дошедшего до нас текста, упомянув теорию «вчувствования», тут же называет имя Липпса (*Т. 2*, 255; ср.: Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 191-195). (Н. Н.)

104. Жан-Мари Гюйо (Jean-Marie Guyau, 1854-1888) — французский мыслитель. В своих работах, особенно в посмертно изданной книге «Искусство с социологической точки зрения» (1889; рус. пер. 1900), Гюйо создал популярную на рубеже веков эстетическую концепцию, в которой заметно влияние О. Конта и его социально-эстетической идеи «солидарности». Искусство, по Гюйо, нравственно и социально не потому, что оно преследует какие-либо моральные цели или социальные идеалы, а потому что «эстетическая эмоция», создаваемая искусством, сама по себе социальна; искусство поддерживает и усиливает состояние и среду «сообщительности» в обществе и в сознании отдельного человека благодаря способности искусства производить «симпатическое» переживание гармонии между всеми элементами как индивидуального, так и социального организма. Ср.: «<...> клетки организма, которые составляют общество живых элементов, должны по необходимости вибрировать симпатично и солидарно, для того, чтобы производить общее сознание, коэстезию» (Гюйо М. Искусство с социологической точки зрения. СПб., 1900. С. 40). Эстетическое Гюйо по существу отождествляет с «чувством прекрасного», которое заключается в способности «я» переживать и сознавать себя живой и гармонической частью «мы»; ср.: «Чувство прекрасного есть не что иное, как высшая форма чувства солидарности в гармонии, оно есть сознание общества в нашей индивидуальной жизни» (там же. С. 42). Для Гюйо (как по-своему в теоретических воззрениях таких разных русских мыслителей XIX в., как Н. Г. Чернышевский и В. С. Соловьев, К. Н. Леонтьев и Л. Н. Толстой) искусство — это средство передачи такого «прекрасного», которое в своей основе и по своему сокровенному смыслу «есть жизнь»; при этом, однако, язык понятий и мысли Гюйо питается расхожей эстетической терминологией, соединенной у него с социально-утопическими и «социологическими» представлениями XIX в. во Франции. Так, «гений» и вообще автор-творец для французского мыслителя — это законодатель «солидарности», т. е социальной симпатии; ср.: «Создавать исключительно своей личной жизнью жизнь *другую и своеобразную* — такова задача, которую должен разрешить всякий творец» (там же. С. 61). С этой точки зрения Гюйо критикует влиятельнейшую в то время позитивистскую концепцию искусства И. Тэна (Taine),

подчеркивая, что понимание последним творца в искусстве — как преимущественно продукта своей «среды» и как носителя собственного «темперамента» — фиксирует пассивные, но не собственно творческие моменты эстетической деятельности. Ср.: «Точка зрения, которая не обращает внимания на существенный фактор гения — волю сознательную и любящую, — не совершенна и не полна» (там же. С. 80). Таким образом, «социологическая» эстетика Гюйо и лежащая в ее основе «идея социальной симпатии», упоминаемая М.М.Б., заключает в себе, как минимум, три элемента, во всяком случае, небезразличные для бахтинской концепции «эстетического». Это, во-первых, момент социальной общности, «общительности», сопереживаемой и сооцениваемой общепонятности, как предпосылка искусства (Гюйо замечает, что суждение «толпы» о произведениях искусства часто бывает более справедливо, чем суждение профессиональных критиков, в умах которых гнездится «известный род необщительности, который заставляет нас не доверять им», тогда как «толпа не имеет личности, которая сопротивляется художнику» (там же. С. 82)). Во-вторых, эстетическая идея социальной симпатии предполагает художественную волю как «сознательную и любящую» в одно и то же время, т. е. имеющую не столько иррациональную природу, сколько свою особую цель; ср. у М.М.Б. понятие: «эстетический телос» (С. 278). В-третьих, эстетическая деятельность, как «сознательная и любящая», имеет свой предмет и свою цель вне самого «гения»: это — «жизнь другая и своеобразная». В связи с эстетикой Гюйо можно сослаться на критику принципа солидарности О. Конта у русского ученика Г. Когена; см.: Савальский В. А. Основы философии права в научном идеализме: Марбургская школа философии: Коген, Наторп, Штаммлер и др. М.: Тип. Имп. Моск. ун-та, 1908. Т. 1. С. 144-149. О Гюйо см. также: Harding F. J. W. Jean-Marie Guyau (1854-1888): Aesthecian and Sociologist. Geneva: Droz, 1973. (В. М.)

105. Источником этой ссылки (как и последующих в тексте *АГ*) является «Эстетика чистого чувства» (1912), третья часть «Системы философии» Германа Когена (Hermann Cohen, 1842-1918), главы так называемой Марбургской школы неокантианства. Эстетическая любовь, по Когену, эротична, но в особом смысле «со-общения» (Mitteilung), которое является конститутивным признаком и принципом искусства как такового. Ср.: «Всякое значение искусства раскрывается в со-общении <...>, любовь и есть стремление к со-общению. Она есть бегство из изоляции в себе самом. Она ищет сообщества (Gemeinschaft), относительного в дружбе и браке и абсолютного в человечестве, а постольку также и в государстве. Человек бежит от себя самого, самое постыдное для него — это одиночество с самим собою. Когда человек говорит

и поет, когда он пишет и рисует, то он ищет средства для сообщения, потому что он ищет сообщества. Эрос, таким образом, не только универсален, но является также основанием и центром» (Cohen H. Ästhetik der reinen Gefühls. 2 Bde. Berlin: B. Cassirer, 1912. Bd. 1. S. 175). Дело, подчеркивает Коген, не в слове «любовь», которое могло бы быть и другим, а в том, какое действие или деятельность имплицирует любовь; «она по своему недвусмысленному основному значению — первоисток искусства (der Urquell der Kunst)» (там же. S. 178). Эстетическая любовь, в качестве «чистого чувства», является, во-первых, порождающим чувством, во-вторых, завершающим чувством. Причем оба этих действенных или деятельных свойства чистого чувства, как условий возможности всякого искусства, имеют своим объектом и целью человека — телесно-душевное существо: «Завершение как порождение (Vollendung als Erzeugung) — вот задача искусства» (там же. S. 181), — говорит Коген, противопоставляя чистое чувство, т. е эстетическую любовь, «вчувствованию» как состоянию нетворческому, следовательно, не достигающему существа искусства. Чтобы подчеркнуть отличие своей концепции «эстетической любви» от широко обсуждавшейся в то время «эстетики вчувствования», Коген даже вводит новое слово: «вчувствованию» (Einfühlung) он противопоставляет «чувствопорождение», т. е. то, что порождается чувством, (*Er*fühlung), подчеркивая этим «заданный», практический характер эстетической деятельности как «порождения» (Erzeugung). Что касается второго аспекта эстетической деятельности, нераздельного с «порождением», — «завершения», — то здесь, по Когену, дело не в «задаче содержания» самого по себе, а в «задаче индивида в абсолютном смысле», т. е. в задаче индивидуализации, очеловечивания содержания изнутри чистого чувства, деятельности «души в любви». Ср.: «<...> эстетическое чувство есть любовь к человеку, к природе человека, к человеку природы и в природе. Эта природа человека — не просто норма и не просто тип, не говоря уже об отражении нравственного человечества, первообразом которого, конечно, такой человек никак не мог бы быть» (там же. S. 199). Акцент на «природе человека», как объекте эстетической любви, имеет принципиальное значение в эстетике Когена, как и в его философской системе в целом. Вслед за Кантом, Коген стремится методически дифференцировать существо искусства в системе мысли и культуры, для того, чтобы показать прогрессивный характер выделения эстетики и искусства из мифа и, соответственно, методическую несостоятельность смешения искусства с нравственностью, с одной стороны, и с религией, с другой. Такое смешение он усматривает в особенности в эстетической метафизике романтизма и его философской кульминации — «диалектическом формализме» Гегеля. Чистое чувство, — а только оно гарантирует подлинность эстетической любви, — не-

возможно вне нравственного элемента; но оно тем не менее лежит в ином методическом и научном плане, чем принцип этики — «чистая воля» и принцип мышления — «чистое познание». То, что «душа в любви» — душа автора-творца — порождает и завершает в эстетической деятельности и чем определяется (и ограничивается) нравственный аспект этой деятельности, — это создание человеческого, индивидуализированного образа как такового: дело художника воплощенная «внешность облика» (das Äussere der Gestalt), при том, что «создание облика — это наделение душою (die Gestaltung ist Seelengebung)» (там же. S. 193). Характерно, что, хотя в своей теории «эстетической любви» Коген и говорит о «корреляции» между чистым чувством и создаваемым из него «обликом», или «гештальтом», — «корреляция» станет принципиальным термином только в последних произведениях Когена, посвященных систематическому обоснованию религии — в книге «Понятие религии в системе философии» (1915) и особенно в посмертно опубликованном труде «Религия разума из основ иудаизма» (1919). Отсюда преимущественно в богословском контексте оно будет воспринято и осмыслено в те же годы и позднее в качестве исходного пункта «нового», или «диалогического», мышления на Западе (см. об этом: Бубер М. К истории диалогического принципа // Махлин В. Л. Я и Другой: К истории диалогического принципа в философии XX в. М.: Лабиринт, 1997. С. 227). С другой стороны, понятие «другого» (в отличие от «не-Я» идеализма), как трансцендентальное условие самого Я и общества, обосновывается Когеном в его этике («Этика чистой воли», 1904), причем почти исключительно в «юридическом» (формально-правовом) аспекте и в оппозиции не только к метафизике, но и к религии (см. об этом: Савальский В. А. Основы философии права в научном идеализме: Марбургская школа философии: Коген, Наторп, Штаммлер и др. М.: Тип. Имп. Моск. ун-та, 1908. Т. 1. С. 304-305). То, что отличает «чистое чувство» и его активный, деятельный аспект — «эстетическую любовь», есть нечто такое, для чего вообще нет «языка понятий» (Begriffssprache) и что лежит также за пределами нравственно-практических задач. «Психологический симптом» искусства и масштаб эстетического вообще — это тот факт, что искусство нас каким-то образом затрагивает; нравственное отношение, подчеркивает Коген с опорой на Канта, уже другого рода, оно конкретнее и по-другому затрагивает нас. Сострадание (Mitleid) поэтому не столько нравственно, сколько эстетично. Эстетическое оказывается особым понятием когеновской философии, поскольку Коген мыслит в традиционной модели субъект-объектного отношения. Между тем, эстетическое чистое чувство требует «возвращения к самости» (Rücknahme in das Selbst) и «завершения» (Vollendung). Об особом месте эстетического, по сравнению с незавершенностью человека и мира, с бес-

конечной «задачей» (Aufgabe) нравственного совершенствования и научного познания, Коген пишет: «Эстетическое переживание — всегда деяние (eine Tat). В эстетическом чувстве совершается освобождение, отрешение от всякого объекта: происходит возвращение в чистую силу. Эта чистая сила, как бы лишенная всякого груза, — она-то и порождает самость эстетического сознания. Эта самость есть чувство себя (Selbstgefühl), есть любовь, но не любовь к себе, а любовь к самости человека — самости, человеческая природа которой обретает свою способность не как дух, то есть в качестве познающего, и не как нравственный индивид, но исключительно только благодаря искусству. Искусство — оно одно есть любовь к природе человека, и в этой единственной в своем роде любви к человеку — порождается самость. В познании, даже в воле самость еще зависит от тех содержаний, в которых она должна себя объективировать. В противоположность этому эстетическая самость, хотя и отнюдь не отчуждает от себя содержаний, но растворяет их в общей корреляции (Korrelation), в общей активности сознания. Самость таким образом становится независимой от содержания и приобретает свою самостоятельность, правда, не в качестве свободы, — последняя остается в сфере нравственного добра, — но в качестве чистоты (als Reinheit), свойственной не в меньшей степени эстетическому сознанию» (Cohen H. Ästhetik des reinen Gefühls. 2 Bde. Berlin: B. Cassirer, 1912. Bd. 1. S. 209-210). Для самого Г. Когена природа эстетического является ключом к объяснению сострадания: в феномене сострадания преодолевается изолированый характер «Я» — моего и другого («столь же изолированного»). Эстетическая любовь и осуществляет такое преодоление взаимоизоляции индивидов, выход в «общую корреляцию», «общую активность» (Regsamkeit). Это «общее» Коген сразу же превращает во всеобщее и общечеловеческое, в идеал, очищенный, как он выражается, от «земных шлаков», именно — в «первообраз человечества» (Das Urbild der Menschheit). Ср.: «В подлинном художественном произведении высится первообраз человечества — первообраз, который является откровением не одного лишь духа и не одной лишь нравственности человека, но их обоих только как природы человека, как человека природы, как души человека в его теле, точнее, в его воплощенном облике (Gestalt). Вот эта порождающая любовь и придает плоти человека вид и образ (Gestalt), для того, чтобы выявить душу и тело в качестве природы человека» (там же. S. 210). (В. М.)

106. Вненаходимость наблюдателя (автора, зрителя) и порождает отмеченный М.М.Б. «избыток видения», благодаря которому и происходит восполнение разрозненых элементов личности в действительности и в искусстве до полной ее индивидуальности, указанное как задача Г. Зиммелем в «Проблемах философии ис-

тории» (Зиммель Г. Проблемы философии истории (Этюд по теории познания). М., 1898. С. 5-7), а затем описанное в 1908 г. в его «Социологии» в экскурсе «Как возможно общество?» (Зиммель Г. Избранное. В 2-х томах. М.: Юрист, 1996. Т. 2. С. 514-515) и вновь воспроизведенное в 1918 г. в изданной незадолго до его кончины книге «Созерцание жизни» (Simmel G. Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel. München und Leipzig: Duncker & Humblot, 1918): «реальность противостоящего нам человека (а быть может, даже собственную) мы неизбежно видим, доводя предлагаемые нам отдельные черты до общей картины, проецируя последовательно раскрывающееся в его сущности на одновременность «характера», «типа сущности», приводя, наконец, качественно несовершенное, искаженное, неразвитое, только намеченное в его личности к известной абсолютности; мы видим каждого — не всегда, но несомненно значительно чаще, чем сознаем это, — таким, каким бы он был, если бы он, так сказать, целиком был бы самим собой, если бы он осуществил в хорошую или дурную сторону всю возможность его природы, его идеи. Все мы фрагменты, не только социального типа, не только определяемого общими понятиями душевного типа, но как бы того типа, который есть только мы сами. И все это фрагментарное взор другого как бы автоматически добавляет к тому, чем мы полностью, чисто никогда не бываем. Если практика жизни как будто настаивает на том, чтобы мы составляли образ другого только из реально данных частей, то при внимательном рассмотрении оказывается, что именно она основывается на дополнениях к общности типа и, если угодно, на идеализациях того типа, который мы разделяем с другими, и того, который мы не разделяем ни с кем <...> поэтическое и вообще художественное изображение человека находит свой прототип в этих постоянно используемых в жизненном процессе способах (modis) восприятия <...> Наиболее совершенные поэтические образы, которыми мы располагаем <...> они, с одной стороны, совершенно всеобщи, будто индивид в них, освободившись от себя, вошел в рамки типа, ощущаемые только как удары пульса общей жизни человечества; с другой стороны, они в своей глубине доходят до той точки, в которой человек есть только он сам, до источника, где его жизнь возникает в абсолютной самоответственности и неповторимости, чтобы затем ощутить в своем эмпирическом развитии сближение и общность с другими» (Зиммель Г. Избранное. В 2-х томах. М.: Юрист, 1996. Т. 2. С. 62-63). Этот принцип «восполнения», уточнявшийся и углублявшийся Г. Зиммелем непрерывно на протяжении всей его философской деятельности, получает в нравственной онтологии («нравственная реальность») М.М.Б., как это зафиксировано в *ФП*, статус основного ответственного деяния *я*: «То, что я с моего единственного в бытии места хотя бы только вижу, знаю другого, думаю о

нем, не забываю его, то, что и для меня он есть, — это только я могу для него сделать в данный момент во всем бытии, это есть действие, восполняющее его бытие, абсолютно прибыльное и новое и только для меня возможное. Это продуктивное единственное действие и есть долженствующий момент в нем» (С. 40). Как уже неоднократно отмечалось, ряд проблем, таких, как «ответственность», «долженствование», «культура границ», «соотношение субъективного и объективного в культуре», именно в трактовке Г. Зиммеля нашли свое отражение в ранней философии М.М.Б. (Николаев Н. И. <Вступ. заметка к публ.>: Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924-1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского // М. М. Бахтин как философ. М.: Наука, 1992. С. 227; Он же. О возможных источниках терминологии ранних работ М. М. Бахтина // Бахтинский сб. М., 1992. Вып. 2. С. 99-103; Бонецкая Н. К. Примечания к «Автору и герою» // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб.: Алетейя, 1995. С. 239-287; Давыдов Ю. Н. «Трагедия культуры» и ответственность индивида (Г. Зиммель и М. Бахтин) // Вопр. лит-ры. 1997. № 4. С. 91-125; Tihanov G. The Master and the Slave: Lukacs, Bakhtin and the Ideas of Their Time. Oxford, 2000. P. 84-85). (Н. Н.)

107. «Заданный мир» — эквивалент немецкого aufgegeben (поставленное в качестве задачи, которую надо выполнить или разрешить). Мир познания не есть данный мир, но мир, который определяется методически. Различение «данного» и «заданного» восходит к Канту (см.: Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Соч. В 6-ти томах. Т. 3. М.: Мысль, 1964; см. также: Heyde J. E. Aufgabe, aufgegeben // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 1. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1971. Sp. 618). Это кантовское различение становится принципиальным у Г. Когена, который исходит в своей философии из кантовского же различения трех «способностей», трех основных областей человеческой культуры (познание, нравственность, искусство). У Когена это деление становится проблемой трех «направлений» (Richtungen) сознания; соответственно, «задача» в каждой из трех областей подлежит специфическому обоснованию. Исходя из этого различения, по-видимому, только и можно вообще увидеть, каким образом происходит переход от «эстетики чистого чувства» у Когена к «эстетике словесного творчества» у М.М.Б. «Задача Я», по Когену, задана нравственному, познающему и эстетическому сознанию, но в каждом из трех «направлений» она задается и выглядит своеобразно. И художественное переживание (Kunsterlebnis), если оно подлинное, тоже поэтому ставит задачу Я; но в эстетике, т. е. в чистом чувстве, эта задача не только специфична, но и дифференцирована внутри своей специфики. Поскольку искусство вообще — это «искусство индивидуума», то задача Я стоит как перед

«творящим» (der Schaffende), так и перед «творчески воспроизводящим» (ein Nachschaffender). «Разумеется, — поясняет Коген, — и здесь Я (das Ich) — это задача, но такая, что вместе с нею нужно помыслить и допустить ее решение в качестве данного (als gegeben), созданного (als geleistet). Недостаточность — здесь она становится событием-свершением (Ereignis). Всякое художественное создание, конечно, недостаточно перед лицом вечной задачи. Но эта мудрость не должна вводить в искушение при соприкосновении с искусством: она относится к общему историческому взгляду на вещи. Подлинное художественное произведение — это событие-свершение; оно закончено в себе, поскольку несет в себе завершение по причине своего *полета к завершению* (Fluges zur Vollendung). Вот это, этот полет и остается таким образом для самого индивида выше всякой ценности художественного произведения. И то же самое относится к эстетическому переживанию в опыте индивидуального переживания. Не поддающееся никакому описанию (Das Unbeschreibliche) — здесь оно состоялось» (Cohen H. Ästhetik des reinen Gefühls. 2 Bde. Berlin: B. Cassirer, 1912. Bd. 1. S. 209). (В. М.)

108. Другой (а также «другость», «другие», «другой человек» и т. п.) — центральное понятие (в корреляции с «я») «первой философии» М.М.Б. Именно это понятие и его обоснование в *ФП*, *АГ* и последующих бахтинских работах заставляют остро почувствовать в М.М.Б. мыслителя XX в. Ср. начало известного труда немецкого философа М. Тейниссена «Другой: Исследования по социальной онтологии современности» (1965): «Несомненно, мало найдется реальностей, которые бы в такой мере определили путь философской мысли нашего столетия, как «другой». <...> Едва ли какая-нибудь другая тема с большей резкостью, чем эта, отделяет нашу современную культуру от XIX века, с которым она одновременно внутренне связана. <...> «Другой» теперь уже не только и не просто предмет какой-либо отдельной дисциплины, это — тема первой философии в самой широком смысле. Вопрос о другом неотделим от основополагающих вопросов современного мышления» (Theunissen M. Der Andere. Berlin, 1965. S. 1). Другой не является идеальным и автономным «другим» (это слово, как и слово «я», М.М.Б., никогда не пишет — если не берет в кавычки — с прописной буквы) и не есть теоретико-утопическая конструкция («концепт»); речь идет, как подчеркивает М.М.Б., о структуре «конкретного опыта», которая не схватывается теоретическим понятием. Можно сказать, что основной замысел бахтинской мысли — «ревизия всей западной метафизики» (М. Холквист), «переосмысление всего вопроса об основаниях человеческого общежития» (Д. Кэррол) — связан с введением категорий другого и другости; первоначально — в «философию поступка» как проект

«первой философии» нового типа, а позднее (начиная с середины 1920-х гг.) — в герменевтический проект исследований литературы, языка, сознания и истории («диалогизм»). Трактовка взаимоотношений «я» и «другого» в ранних рукописях делает понятным последующий переход на «социологический» язык. Замечание в книге 1929 г. — «Необходимо включить «внутренний опыт» в единство объективного внешнего опыта» (*МФЯ* 34), — сделанное в контексте обсуждения проблематики новой (философской) психологии (Дильтей — Гуссерль), обозначает общий до начала 1930-х гг. (европейский и русский) мотивационный фон проблематики другого. Ср. в заметках «К вопросам самосознания и самооценки» (1943): «<...> конфликт между мыслью и живым опытом, между миром мысли, в котором я внутри, и миром вне меня, на касательной к которому я нахожусь. Здесь есть конфликт, но нет противоречия» (*Т. 5*, 72-73). С фундаментальной осторотой та же проблема была поставлена Гуссерлем, хотя основные его разработки 1910-1920-х гг., посвященные «трансцендентальной субъективности», критике теории «вчувствования», другому и т. п. (в «Идеях II», «Картезианских размышлениях», «Первой философии» и др.), как известно, были напечатаны лишь после второй мировой войны, и М.М.Б. не могли быть известны. Как явствует из *ФП* и *АГ*, сама проблема включения «внутреннего опыта» в социально-историческое бытие мира жизни других образует исходный вопрос и «философии поступка», и «эстетики словесного творчества». Ср. постановку Б. Вальденфельсом в 1960-е гг. проблемы «интердиалога» с опорой на гуссерлевское ограничение «трансцендентального солипсизма»: «Если бы я предшествовал всякой социальной упорядоченности и лишь потом уже подвергался включению в социальный порядок, то я оставался бы в глубочайшем смысле одиноким, и это отсутствие всякого подлинного партнерства наложило бы на все социальное печать сублимированной неподлинности» (Waldenfels B. Das Zwischenreich des Dialogs. Den Haag: M. Nijhoff, 1971. S. XIV). Угроза «сублимированной неподлинности» в трактовке объективного опыта и самого понятия «социального» остро сознавалась в предреволюционной русской культуре (см., например, статью С. Л. Франка «Этика нигилизма» в сборнике «Вехи», 1909, или работу Вяч. Иванова «Легион и соборность», 1916). С другой стороны, в *Ф*, *ФМЛ*, *МФЯ* и статьях второй половины 1920-х гг. М.М.Б., развивая раннюю проблематику другого и другости в направлении социально-диалогической природы слова, показывает, что марксистское понимание «социального» (как и внешне противостоящее ему — формалистическое) связано с некритическим усвоением традиционных (идеалистических) представлений и традиций, двойником и «изнанкой» которых такое понимание является (ср. с понятием «материальной эстетики» в *ВМЭ* 1924 г.). Нравственно-

событийную корреляцию *я — другой*, развитую в *ФП*, М.М.Б. в *АГ* переносит и переводит в плоскость эстетики словесного творчества, где та же самая корреляция приобретает вид конкретного, содержательно формообразующего отношения *автор — герой*, отношения, в свою очередь преобразующего традиционное «гносеологическое» представление о самой философии.

Исходная проблема другого у М.М.Б. раскрывается уже в статье *ИО* (1919), где это понятие, хотя и не представлено как слово, но заявлено в самой мысли при постановке традиционного основного вопроса философии — вопроса о «целом» и составляющих его «частях». За точку отсчета здесь взято не идеальное и не теоретическое, а реальное взаимоотношение между искусством и жизнью: их нравственно-фактическая разнородность. В статье формулируется вопрос: как возможно такое реальное «целое», такое действительное соединение искусства и жизни, в которое они бы входили, не утрачивая своего различия друг перед другом? *ИО* в этом смысле можно рассматривать как набросок обоснования нового принципа «целого» в условиях «нравственной реальности». Этот принцип уже не мог быть классическим, ибо в свете нравственной реальности любая попытка гармонически примирить осознавшие свою автономную незаместимость части целого — искусство и жизнь — будет нравственно лживой, исторически анахроничной и губительной как для искусства, так и для жизни. С другой стороны, новый принцип целого не мог быть и романтическим: романтизм исходит из опыта неполноты всякого готового, завершенного целого, части которого больше того целого, к которому они, казалось бы, принадлежат или приписаны «по идее» в качестве его, этого целого, «моментов». Романтический принцип поэтому ориентирован, в противоположность классическому принципу, на конфликт между частью и целым, на самоутверждение искусства перед лицом жизни по логике поэта: «Подите прочь! ...» — в стихотворении Пушкина «Поэт и толпа», которое М.М.Б. цитирует в своей статье. В более усложненных вариантах романтического мировоззрения — от раннего немецкого романтизма до современных М.М.Б. «гипербореев» духа и философов-интуитивистов — этот конфликт обычно колеблется между двумя крайностями: он ведет то к своеобразному псевдосинтетическому отождествлению самой жизни с искусством (все равно — «ироническому» или «теургическому»), то, наоборот, романтизм как бы смиряется перед «целым» в ситуации, обозначенной В. М. Жирмунским в том же 1919 г. в качестве «религиозного отречения» (см.: Жирмунский В. М. Религиозное отречение в истории романтизма: Материалы для характеристики Клеменса Брентано и гейдельбергских романтиков. М.: Изд. С. И. Сахарова, 1919), хотя фактически это только перевернутое старое отождествление искусства с жизнью, чисто субъективная попытка преодо-

леть конфликт в духе «примирения с действительностью» и т. п. В противоположность обеим традиционным трактовкам М.М.Б. превращает разрешение конфликта между искусством и жизнью в конкретную задачу «личности»: только в личности, как он подчеркивает, обычное механическое соединение частей может быть преобразовано нравственным усилием в единство. По мысли М.М.Б., искусство и жизнь одинаково хотят «снять свою ответственность» друг перед другом (доказать свое alibi в «событии бытия», как сказано в *АГ*), ссылаясь на свою одностороннюю правоту друг против друга. В противоположность этому М.М.Б. формулирует, по сути дела, диалогический принцип «ответственности», понятый как личностная задача объединения разнородных феноменов нравственной реальности — искусства и жизни — на общей для них социально-онтологической основе, которая в *АГ* и *ФП* называется «вненаходимостью» или, иначе, «моей архитектонической привиленией» быть другим с другими в этом мире. *ИО*, в этом смысле, — первая экспозиция проблемы другого в научно-философском творчестве М.М.Б.

В *ФП* исходная бахтинская проблематика целого и его частей переносится в плоскость феноменологически обоснованной онтологии «события бытия», «бытия-события», «мира-события» и т. п. Частями целого в таком событии являются его участники — «участные сознания», другие друг для друга, а само целое определяется «не систематически, а архитектонически» (С. 66), что позволяет, по мысли М.М.Б., схватить целое одновременно изнутри и извне «конкретного опыта». «Событийность события», «правда события» (С. 43) может быть увидена, осмыслена и понята только там, где мы сумеем подойти к нетеоретической взаимоопосредованности участников события внутри общей для них ситуации. «Правда события не есть тожественная себе равная содержательная истина, а правая единственная позиция каждого участника, правда его конкретного действительного долженствования» (С. 43). Содержательно отвлеченная истина, которой добивается и которой довольствуется «теоретизм», не схватывает «онтологически-событийной разнозначности» (С. 66), «двупланности ценностной определенности мира — для себя и для другого» (С. 67): для меня событие не может быть тем же самым, каким оно является для другого его участника именно потому, что мы оба «причастны» этому событию со своей «позиции» (ср. соответствующие категории «фундаментальной онтологии» раннего М. Хайдеггера — Geschehen и Mitsein в «Бытии и времени», 1927, а также разработку понятия Mitmensch в книге ученика Хайдеггера и друга Г. Г. Гадамера К. Левита в его изданном в 1928 г. хабилитационном сочинении «Индивидуум в роли сочеловека»). М.М.Б. иллюстрирует эту нравственную разнозначность на примере любви (развивая в этом отношении одну из важных линий русской фи-

лософии, начиная с В. С. Соловьева; см. в этой связи опыт реконструкции бахтинской теории любви: Emerson C. Solov'ev, the late Tolstoy and the early Bakhtin on the problem of shame and love // Slavic review. Vol. 50. N. 3. 1991. P. 663-671): «С моего единственного места только я-для-себя *я*, а все другие — другие для меня. <...> Другой именно на своем месте в моем эмоционально-волевом участном сознании, поскольку я его люблю как другого, а не как себя. Любовь другого ко мне эмоционально совершенно иначе звучит для меня — в моем личностном контексте, чем эта же любовь ко мне для него самого, и к совершенно другому обязывает меня и его. Но, конечно, здесь нет противоречия» (С. 43-43). Его нет потому, что единство события в любви (как и в условиях конфликта между искусством и жизнью) имеет общий центр, но две точки отсчета для реализации этого единства, т. е. событие любви образуют не «себе равные самоценности — люди» (С. 44), а скорее люди в отношении друг к другу, по более позднему выражению М.М.Б., «выходящие за себя» (ср. с идеей «двутелого тела», «гротескного тела» при объяснении целостных событий в исторической поэтике и философии культуры М.М.Б.). Подобно тому как в статье *ИО* вопрос о взаимоотношении искусства и жизни ставился как задача, точно так же и в *ФП* проблема осмысления события, проблема конфликта между познанием и жизнью ставится как задача «поступка» — поступка познающего, способного в науке проникнуть в истину события постольку, поскольку человек даже в познании не утопичен, а «причастен». В этом смысле поступок познания в принципе не отличается от моего поступка «в жизни»; ср.: «Пусть я насквозь вижу данного человека, знаю и себя, но я должен овладеть правдой нашего взаимоотношения, правдой единого и единственного события, в котором мы участники...» (С. 20). Такая «правда взаимоотношения», понятная, как отмечает М.М.Б., всякому нравственному сознанию и опыт которой лежит в основании христианской нравственности, тем не менее никогда прежде не была предметом и задачей научной философии — «теоретической этики» (С. 68); эту задачу и ставит перед собою русский мыслитель. Он открывает «архитектоническое строение действительного мира-события» (С. 56), раскрывающееся в абсолютных координатах «я» и «другого». Предваряя в *ФП* набросок плана всего своего «исследования» начала 1920-х гг., М.М.Б. формулирует основную структуру «архитектоники мира-события», которая в известном варианте книги о Достоевском описывается в качестве «радикально новой авторской позиции» в развеществленном, или «полифоническом», мире других исповедальных сознаний («голосов»), связанных между собою единством не сюжетного (реалистического), но мистериального («фантастического») события. Ср.: «Подробное <?> описание мира единственной жизни поступка изнутри поступка на основе его не-

алиби в бытии было бы самоотчетом-исповедью, индивидуальным и единственным. Но эти конкретно-индивидуальные, неповторимые миры действительно поступающих сознаний <...> имеют общие моменты, не в смысле общих понятий или законов, а в смысле общих моментов их конкретных архитектоник. <...> Эти моменты: я-для-себя, другой-для-меня и я-для-другого; все ценности действительной жизни и культуры расположены вокруг этих основных архитектонических точек действительного мира поступка» (С. 49-49). Если сравнить более поздние формулировки понимания роли другого у М.М.Б., например, в писавшихся через сорок лет заметках к переработке книги о Достоевском (1961), где говорится: «Быть — значит быть для другого и через него — для себя. У человека нет внутренней суверенной территории, он весь и всегда на границе, смотря внутрь себя, он смотрит в глаза другому или глазами другого» (*Т. 5*, 344), то трудно не заметить, что М.М.Б. здесь только варьирует основной пункт своей ранней социальной онтологии. «Общие моменты конкретных архитектоник» в *ФП*, по-видимому, конгениальны «общим точкам» между героями Достоевского, о которых говорит Свидригайлов Раскольникову и в которых собственно разыгрывается, согласно основному тезису М.М.Б., событие «взаимодействия и сосуществования» (*Т. 6*, 36) у автора «Двойника», «Преступления и наказания», «Бесов», «Братьев Карамазовых». «Творчество Достоевского, — отмечал С. С. Аверинцев о М.М.Б. — философе, — было для его мысли не только предметом, но и истоком» (Аверинцев С. С. Примечания // Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: Ежегодник. 1984-1985. М., 1986. С. 158). Если автор в искусстве мог оказать на философа столь сильное воздействие, что более традиционные представления о теоретической философии и об авторстве оказались вообще переосмыслены с опорой на социально-онтологическую категорию другого (и с опорой на Достоевского как другого для М.М.Б.), то это не могло не привести М.М.Б. — на десятилетия раньше, чем его немецкого современника Гадамера в «Истине и методе» (1960), — к существенно новой концепции и оценке «мира искусства» как другого перед лицом мира познания и мира жизни.

Эта другость, по мысли М.М.Б., двойственна. С одной стороны, «мир искусства <...> своею конкретностью и проникнутостью эмоционально-волевым тоном из всех культурно-отвлеченных <?> миров (в их изоляции) ближе к единому и единственному миру поступка» (С. 56), т. е. ближе к «архитектоническому строению действительного мира-события» (С. 56) с его «общими точками» в корреляции *я — другой*. Это сближение «мира искусства» с миром жизни — сближение, по-новому освещающее само теоретическое познание и его еще не реализованные возможности, — более понятным образом поясняется в записях начала 1940-х гг. и начала

1970-х гг. Ср. в заметках 1961 г. (в контексте возобновленного продумывания литературно-философского преодоления Достоевским «монологизма»): «Литература создает совершенно специфические образы людей, где «я» и «другой» сочетаются особым и неповторимым образом: «я» в форме «другого» и «другой» в форме «я». Это не *понятие* человека, а *образ* человека, а образ человека не может быть безотносительным к форме его существования (т. е. к «я» и «другой»). Поэтому полное овеществление образа человека, пока он остается образом, невозможно. <...> Но образ человека является путем к «я» «другого», шагом к «эй»...» (*Т. 5*, 352). Проблема «образа» ставится здесь (как за сорок лет до того в *ФП* и *АГ*) в порядке взаимоосвещения трех областей культуры — искусства, познания и жизни. «Образ», по мысли М.М.Б., имеет особое, принципиальное значение для познания именно потому, что традиционное научно-философское «понятие» о реальности не схватывает структуру образа реальности («“я” в форме “другого” и “другой” в форме “я”»); конкретное восприятие и ориентация в мире жизни в этом смысле тоже «образно», хотя, как показано в *АГ*, здесь эта образность не имеет принципиального и завершенного смысла, как в искусстве. «Образ», таким образом, связан с важнейшей философской и общественно-культурной темой и проблемой XX в. — с вопросом об «овеществлении», с «овеществляющим обесцениваниванием человека», как сказано в *ППД*, которое проникло «и в самые основы человеческого мышления» (*Т. 6*, 74). Именно в этом мотивационном контексте в *АГ* подвергается критике «гносеологизм всей философской культуры XIX — XX веков», а в *ПТД* и *ППД* «монологизм» Нового времени. Чисто предметное, гносеологическое сознание и познание «не может допустить рядом с собой иного, независимого от него единства (единства природы, единства другого сознания)»; в противоположность этому эстетическое сознание определяется в *АГ* как «сознание сознания, сознание автора я сознания героя — другого», т. е. оно ближе к реальному восприятию «мира-события», чем «теоретическая транскрипция» («понятие»). Отсюда этическое значение эстетической проблематики «образа» (в искусстве и жизни), который является «путем к “я” “другого”, как бы окликанием бытия вне меня (“эй”) или, как у Достоевского, — незаочным “обращенным словом”». С другой стороны, во всех своих анализах «мира искусства» в 1920-е гг. (от *ФП* до *ФМЛ*) М.М.Б. неизменно отмечает и подчеркивает, что мир искусства (и структура эстетической деятельности), несмотря на эту свою близость к нравственной реальности, не только открывает, но и закрывает («парализует») подход к «миру-событию» в его целом. Дело в том, что «разнозначность», «двупланность» реального события — «для меня и для другого», — будучи условием возможности эстетического видения, не может, однако, стать предметом самого этого

видения. «Мир в соотнесении со мною, — поясняет М.М.Б. при анализе стихотворения Пушкина «Разлука» в *ФП*, — принципиально не может войти в эстетическую архитектонику», поскольку «эстетически созерцать — значит относить предмет в ценностный план другого» (С. 67). Первичное «ценностное архитектоническое распадение мира на *я* и всех *других* для меня», коль скоро оно понято и признано принципиальным, делает наивными традиционные объективистские (собственно эстетизованные) образы мира в метафизике и самый концепт «картины мира», столь характерный для идеологической культуры Нового времени (ср. в этой связи: Хайдеггер М. Время картины мира (1938; опубл 1950) // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 43-62). Соответственно в *АГ* эстетическое «завершение» отнесено к герою как другому для автора: тот «избыток видения», которым располагает автор по отношению к изображаемому им миру, является формообразующим условием всякого изображения, но сам этот избыток — творческое «я» автора и тот объективный исторический мир, которому он «причастен» и который лишь отчасти входит в его осознанный творческий кругозор. Ср. в *АГ*: «И таковы все активные творческие переживания: они переживают свой предмет и себя в предмете, но не процесс своего переживания; творческая работа переживается, но не слышит и не видит себя»; ср. также в книге 1928 г.: «Раскрыть изображенный художником мир — не значит еще проникнуть в действительную реальность жизни» (*ФМЛ* 30). Аналогичный ход мысли по отношению к искусству обнаруживается в «Истине и методе» Гадамера, где вся первая часть посвящена переориентации философско-теоретического познания на «опыт искусства» при одновременной критике того, что немецкий мыслитель называет «эстетическим неразличением» (себя и другого в акте вчувствования) и, шире, «эстетическим сознанием», «позицией искусства», противопоставившими себя в культуре XIX-XX вв. действительности мира и истории. (В. М.)

109. Появление этого имени неожиданно в двух отношениях. С одной стороны, в России, в философской среде, Киркегор остается неизвестной величиной. Ср. реакцию Льва Шестова в ноябре 1928 г., когда Гуссерль обращает его внимание на Киркегора, настойчиво призывая ознакомиться с его трудами, после вечера, проведенного ими втроем с Хайдеггером, и после ухода последнего (Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова: По переписке и воспоминаниям современников. Paris: La Presse Libre, 1983. Т. 2. С. 20-21, 306). В своей книге о Киркегоре Лев Шестов пишет: «Киргегард прошел мимо России. Мне ни разу не пришлось ни в философских, ни в литературных кругах услышать даже имя его. Стыдно признаться, но грех утаить — еще несколько лет тому назад я ничего о Киргегарде не знал. И во Франции он почти неиз-

вестен: его начали переводить лишь в самое последнее время. Зато влияние его в Германии и северных странах очень велико» (Шестов Л. Киргегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыни). Париж: Дом Книги и Современные Записки, 1939 <книга закончена в 1934 г.; французский перевод вышел в 1936 г.>. С. 23 <начало 1-й главы «Иов и Гегель»>). О начальном периоде знакомства в России с Киркегором см. первопроходческую статью Л. Н. Черткова: Чертков Л. Н. Серен Киркегор в русской литературе // Вестник РХД (Париж). № 148 (III — 1986). С. 27-55; с двумя приложениями: П. Ганзен. «Отрывки из дневника <Киркегора> 1847 года» (представленные Ганзеном Льву Толстому, с отметками последнего) — С. 55-81; Н. Егоров. «Киркегор» из «Богословской Энциклопедии» (Минск, 1914). Английский перевод статьи Л. Н. Черткова вышел в 1984 г. в копенгагенском ежегоднике «Kierkegaardiana» (1984. Vol. 13. P. 128-148). А во-вторых, неожиданно, что М.М.Б. обращает внимание на Киркегора как писателя, художника слова. Дойзэр (1985), подводя итоги исследованиям Киркегора, отмечает, что до сих пор произведения Киркегора очень редко читались и понимались как произведения художественной литературы: Deuser H. Kierkegaard. Die Philosophie des religiösen Schriftstellers. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985 (в серии «Erträge der Forschung», Bd. 232). Гл. 3 (Язык Киркегора — литература как форма жизни). Вне поля зрения исследователей вопроса о восприятии Киркегора в России остались упоминания о нем, прежде всего как о писателе, в работах И. И. Лапшина, относящихся к проблеме «чужого я», которые безусловно были известны М.М.Б., хотя, судя по его словам, он познакомился с сочинениями Киркегора в 1910-х гг. из другого источника: «Очень рано — раньше кого бы то ни было в России, я познакомился с Сереном Киркегором» (*Беседы*. С. 36-38). В 1910 г. И. И. Лапшин, касаясь стремления к замещению этического вчувствования эстетическим, отметил: «Уже Киркегор дал превосходную характеристику двух типов людей — у одних преобладает этическая тенденция — тяготение к *постоянству* в их отношениях к чужим «Я». Другие же, наоборот, склонны дорожить прелестью *преходящих переживаний, мгновенными эстетическими впечатлениями*, какие дает им чужой душевный мир» (Лапшин И. И. Проблема «чужого Я» в новейшей философии. СПб., 1910. С. 99). В 1922 г. он же, основываясь на Х. Гёффдинге (H. Höffding. S. Kierkegaard. 1896), писал: «В Киркегоре была чрезвычайно сильна тенденция к психологической перевоплощаемости. В своих творениях он не только выводит различные характеры и создает различные ситуации, но выдумывает и различных *авторов*. Псевдонимы, которыми подписаны большинство его сочинений, образуют целый круг индивидуальностей, стоящих на совершенно различных точках зрения. Именно его стремление

«экзистенциально» мыслить ведет его к этому пользованию псевдонимами» (Лапшин И. И. Философия изобретения и изобретение в философии: (Введение в историю философии). Пг.: Наука ишкола, 1922. Т. 2. С. 148-149; ср. там же. Т. 1. С. 14-15). О рецепции Киркегора в Европе, особенно в Германии, см.: Malik H. C. Receiving Kierkegaard: The Early Impact and Transmission of His Thought. Washington, D. C.: Catholic University of America Press, 1997. Следует заметить, что о Киркегоре в России автор ничего толком не знает, т. е. статья Черткова ему не известна. (В. Л.)

110. «Ложноклассицизм» — ходовой историко-литературный термин в русской (и только русской) научной и учебной литературе для обозначения европейского классицизма, в частности французского классицизма XVII-XVIII вв. и русского XVIII в. Против этого термина возражал Венгеров в 1901 г., а позже, следуя Венгерову, — Сакулин в 1918 г. См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. В 12-ти томах / Под ред. и с прим. С. А. Венгерова. СПб., 1901. Т. 5. С. 542-544 (прим. 11); Сакулин П. Н. История Новой русской литературы. Эпоха классицизма. Курс, читанный на М. В. Ж. К. в 1917-18 г. Записки слушательниц. М.: Изд-во Об-ва при Ист.-филос. фак-те М. В. Ж. К., 1918. С. 186-187. Создателем «термина» С. А. Венгеров называл Белинского, который в 1840 г. употребил слово «псевдоклассицизм». Однако вопрос о том, кто создал этот термин, требует дальнейшего исследования ввиду того, что «лжеклассическая поэзия» и «лже-классицизм» встречаются уже у Пушкина в 1825 и 1828 гг. См.: Большое акад. изд., Т. 11. С. 38 и 67. Ср.: Мокульский С. Ложноклассицизм (или «ложный классицизм», «лжеклассицизм», «псевдоклассицизм») // Лит. энц. М., 1932. Т. 6. Стб. 543-546. (В. Л.)

111. А. П. Сумароков (1717-1777), Я. Б. Княжнин (1742-1791) и В. А. Озеров (1769-1816) сопоставляются как авторы трагедий в стиле классицизма. Этими тремя именами обозначается начало, середина и конец жанра трагедии в истории русского классицизма. (В. Л.)

112. О «бесконечном герое романтизма» (автор завладевает героем — С. 101) и «неискупленном герое Достоевского» (герой завладевает автором — С. 102) см.: *Пумпянский*. С. 506-529 («Достоевский и античность», 1922); Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 521-535 («Неискупленный герой Достоевского»); о бесконечности как основной теме немецкого романтизма см.: Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. (Н. Н.)

113. Ср. ниже: «психология знает лишь «возможную индивидуальность» (Эббингауз)» (С. 187). Данное определение является обобщенной характеристикой генерализирующего метода в пси-

хологиии согласно концепции Г. Эббингауза: «Точка зрения психологии всегда индивидуалистична; конечно <...> это индивидуализм не отдельного индивида, а целого класса однородных индивидов, прежде всего индивидов человеческих и различных групп» (Эббингауз Г. Основы психологии. СПб., 1912. Ч. I. С. 86-7). Скорее всего, однако, в своей характеристике М.М.Б. учитывает описание подхода Г. Эббингауза, данное Т. И. Райновым: «Сознание, о котором здесь идет речь <т. е. в статье Т. И. Райнова>, есть *индивидуальное сознание*. Причем, психологи иногда оговариваются, что это «индивидульное сознание» есть не сознание отдельного индивидуума, а *сознание вообще индивидуальное*, т. е. такое, которое типично для всякого индивидуума и поскольку оно может обнаружиться у всякого: так его определяет, например Эббингауз <...> Что это значит? Конечно, не то, что оно есть сознание некоторого собирательного индивидуума: такой индивидуум имел бы совершенно фантастический характер. Речь идет здесь о таком сознании, в котором вообще обнаруживается индивидуальность» (Райнов Т. И. Введение в феноменологию творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Т. 5. С. 93). И М.М.Б., и Т. И. Райнов, скорее всего, имеют в виду получившую широкую известность полемику Г. Эббингауза (1896) с «Описательной психологией» В. Дильтея (Гартман Э. фон. Современная психология: Критическая история немецкой психологии за вторую половину девятнадцатого века / Пер. с нем. Г. А. Котляра; под ред. М. М. Филиппова. М.: Издание Д. П. Ефимова, 1902. С. 20; Трёльч Э. Историзм и его проблемы. М.: Юрист, 1994. С. 571). (Н. Н.)

114. Традиционный в гносеологии и эстетике термин «созерцание» и предпочитаемый М.М.Б. термин «вúдение» (как более отчетливо выражающий не только совершение действия и активность субъекта действия, но и результат действия — «увидение») служат для особого рода восприятия, восприятия эстетического, входящего в эстетическое переживание или эстетический опыт в целом. Обзор истории «видения» (греч. eidenai; лат. videre) в философии см.: Konersmann R. Sehen // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 9. Basel: Schwabe, 1995. Sp. 121-134 (с обширной библиографией). Об эстетическом переживании или опыте в целом см., например: Ingarden R. Das ästhetische Erlebnis // Он же. Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Tübingen: Max Niemeyer, 1969. S. 3-7 (этот доклад представляет собой резюме § 24 его книги «O poznawaniu dzieła literackiego» (Lwów, 1937); немецкое издание этой книги: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen: Max Niemeyer, 1968; рус. пер. выдержек из книги: Ингарден Р. О различном познавании литературного произведения: Эстетическое переживание и эстетический предмет // Он же. Исследова-

ния по эстетике. М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1962. С. 114-154); Henckmann W. Aspekte der ästhetischen Erfahrung // ANODOS. Festschrift für Helmut Kuhn / Hrsg. von Rupert Hofmann et alii. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989. S. 55-75. Об эстетическом восприятии ср. краткое изложение Хенкмана: Henckmann W. Wahrnehmung, ästhetische // Lexikon der Ästhetik / Hrsg. von Wolfhart Henckmann und Konrad Lotter. München: C.H. Beck, 1992. S. 253-254. См. также работы, где эстетическое восприятие описывается и разбирается более подробно: Volkelt J. System der Ästhetik. München: C.H. Beck, 1905. Bd. 1. (2-te Aufl. 1927). Zweiter Abschnitt: Psychologische Grundlegung der Ästhetik (Psychologie der Einfühlung); Kainz F. Vorlesungen über Ästhetik. Wien: Sexl, 1948. 3. Kap.; Hartmann N. Ästhetik. Berlin: W. de Gruyter, 1953. 2. Kap. (рус. пер.: Гартман Н. Эстетика. М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1958. С. 81-97); Gombrich E. H. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Princeton: Princeton University Press, 1961 (Part Three).

Как философский термин «созерцание» соответствует немецкому термину Anschauung (Anschauungen у Канта — созерцания, или наглядные представления; anschaulich — наглядный). Anschauung — перевод лат. intuitus (позднелат. intuitio) — взгляд (устремление взора на что-либо), от intueri (aliquem или in aliquem) — устремить взор на что-либо, пристально глядеть или внимательно смотреть на что-либо, всматриваться во что-либо; иметь в виду — буквально и переносно. Обзор истории понятия Anschauung в истории философии см.: Kaulbach F. Anschauung // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 1. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1971. Sp. 340-347. Об отличительных признаках эстетического созерцания (и о наглядности) см.: Gadamer H.-G. Anschauung und Anschaulichkeit (1980) // Он же. Gesammelte Werke. Tübingen: J.C.B. Mohr (P. Siebeck), 1993. Bd. 8. S. 189-205. Ф. Фишер, например, в своей «Эстетике, или науке о прекрасном» подчеркивает, что Anschauung создает основу для деятельности творческой фантазии и представляет собой «активное схватывание духом какого-либо явления» (Vischer F.T. Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen. 2-te Aufl. Hrsg. von Robert Vischer. Zweiter Teil. München: Meyer & Jessen, 1922. S. 375 (§ 385). Иными словами, он понимает эстетическое созерцание не как акт чувственного восприятия (перцепции), а как акт апперцепции. О различных значениях термина «апперцепция» ср.: «Во всех значениях апперцепции имеется одна общая черта: апперцепцией обозначается активная сторона души, в противоположность пассивной (перцепции и ассоциации)» (Апперцепция // Нов. энц. словарь Брокгауз-Ефрон. Т. 3. Стб. 141-142). Ввиду происхождения немецкого термина Anschauung, естественно, что Anschauung у Канта, например, переводится на француз-

ский или английский язык термином intuition — «интуиция». «Эстетическая интуиция» (рядом с «эстетическим видением») встречается и у М.М.Б. (например, С. 21). Ср. определения интуиции: «непосредственное усмотрение чего-либо в качестве истинного, целесообразного, нравственно доброго или прекрасного. Противопоставляется *рефлексии.* <...> *интуитивность* или *интуитивное* отношение к предметам занимает преобладающее, хотя и не исключительное место в художественном творчестве» (Соловьев В. С. Интуиция // Энц. словарь Брокгауз-Ефрон. СПб., 1894. Т. 13. С. 278); «воззрение, созерцание, непосредственное (наглядное) познание в противоположность рефлексии, дискурсивному (через понятия) или выводному познанию» (Интуиция // Энц. словарь. Гранат. Т. 22. Стб. 69); «воззрение, созерцание» (Радлов Э. Л. Философский словарь. 2-е изд., испр. и доп. М.: Изд. Г. А. Лемана, 1913. С. 263). Появляющееся в двух последних определениях слово «воззрение» восходит к попыткам в начале XIX в. переводить Anschauung и франц. intuition именно словом «воззрение». См. цитату из статьи, переведенной с французского, «О новейших системах метафизики в Германии» (Вестник Европы, 1823) у В. В. Виноградова (Виноградов В. В. Воззрение // Он же. История слов. М.: Толк, 1994. С. 103-104) и цитату из «Лексикона» Аделунга (1798), где Anschauung «сопровождается таким толкованием: “в философии — воззрение, взглядывание”» (там же. С. 105). Следует иметь в виду, что первоначальное значение слова «воззрение» — взгляд, устремление глаз на что-либо. (В. Л.)

115. *Проблема «симпатии» в России.* Понятие симпатии, развивавшееся И. Бентамом и английскими утилитаристами, получило во второй половине XIX в. широкое распространение в европейской и особенно в русской философии в значительной мере посредством моральных и эстетических теорий М. Гюйо, у которого это понятие подверглось серьезному переосмыслению (Гюйо М. Современная эстетика: Ч. 1. Задачи современной эстетики. СПб.: Изд. журнала «Пантеон литературы», 1890; Он же. История и критика современных английских учений о нравственности. СПб., 1898; Он же. Искусство с социологической точки зрения. СПб., 1900). Так, например, исключительно велика роль «симпатии» в этике и эстетике Т. Липпса (Липпс Т. Основные вопросы этики. СПб.: Изд-во О. Н. Поповой, 1905. С. 18-21, 175-180, 227-229, 262-265, 276-277; Он же. Эстетика // Философия в систематическом изложении. СПб., 1909. С. 381-385). В России, где сочинения М. Гюйо были хорощо известны и высоко ценимы, Е. В. Аничков в начале 1900-х гг. настойчиво утверждал, что теория симпатии М. Гюйо с ее обращенностью на лицо предсталяет собою основу для современной эстетики и теории искуства (Аничков Е. В. Эстетика // Энц. словарь Брокгауз-Ефрон. СПб., 1904. Т. 41.

С. 108-109; Он же. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 162-165). Более того, он полагал, что уяснению немецкими эстетиками, прежде всего, Т. Липпсом, процессов симпатии и вчувствования во многом способствовали труды М. Гюйо (Аничков Е. В. Эстетика // Энц. словарь Брокгауз-Ефрон. СПб., 1904. Т. 41. С. 108; Он же. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 159, 172, 175, 180). Он также доказывал сходство понятия любви как основы эстетического чувства у Г. Когена и теории симпатии М. Гюйо, отмечая при этом, что «теории Гюйо не только помогают понять Когена, но как бы одевают в тело живое и трепетное сухой остов его системы» (Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 171). Соединение в *АГ* социальной симпатии М. Гюйо и эстетической любви Г. Когена, несомненно, имеет черты сходства с энергичным сопоставлением этих понятий у Е. В. Аничкова. Эстетические труды Е. В. Аничкова (1866-1937), самого талантливого, по мнению многих, ученика академика А. Н. Веселовского, прекрасного лектора, собиравшего в Петербургском университете в начале 1910-х гг. полные аудитории, заметного деятеля символистского движения и посетителя башни Вяч. Иванова, не могли пройти мимо М.М.Б. Безусловно общей позиции М.М.Б. в *АГ* и *ВМЭ* отвечало стремление Е. В. Аничкова рассматривать назначение искусства не с точки зрения гедонистического подхода (принцип наслаждения), а со стороны жизненных и религиозных потребностей (Аничков Е. В. Эстетика // Энц. словарь Брокгауз-Ефрон. СПб., 1904. Т. 41. С. 113; Он же. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 182). То же можно сказать и о выявленной Е. В. Аничковым тенденции современной эстетики к обоснованию художественного творчества и художественного восприятия без обращения к суждениям вкуса, т. е. без обращения к нормативной эстетике с находящейся в ее центре категорией красоты (Аничков Е. В. Эстетика // Энц. словарь Брокгауз-Ефрон. СПб., 1904. Т. 41. С. 100-102; Он же. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 193). См. также замечания об эстетической симпатии М. Гюйо у И. И. Лапшина (Лапшин И. И. О перевоплощаемости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Т. 5. С. 215). (Н. Н.)

116. Ср. описание вживания и возврата в себя в *ФП* (С. 18). Близким образом описана структура переживания в статье

Ф. А. Степуна «Жизнь и творчество» (Степун Ф. А. Жизнь и творчество // Логос. 1913. Кн. 3-4. С. 82-91). (Н. Н.)

117. В данной и двух последующих главах анализируется человек, центр художественного видения, как триединство тела (плоти), души и духа (ср. греч. sōma, psychē, nus; нем. Leib, Seele, Geist) (В. Л.)

118. Ср. ниже: «с точки зрения живописно-пластической мир мечты совершенно подобен миру действительного восприятия» (С. 109); «структура того мира <...> подобна структуре мира жизни — как я ее действительно переживаю <...> и миру самой необузданной мечты о себе» (С. 147); «подобна мечте о себе и нехудожественному чтению романа, когда мы вживаемся в главное действующее лицо <...> т. е. попросту мечтаем под руководством автора» (С. 149); «эта форма ближе всего к мечте о жизни» (С. 223). Ср. те же формулировки в лекции о Достоевском (*ЗМ*), первой лекции продолженного в Ленинграде курса лекций М.М.Б. по истории русской литературы, состоявшейся, скорее всего, в 1925 г.: «Мир нашей мечты, когда мы мыслим о себе, своеобразен: мы в роли и автора и героя, и один контролирует другого» (*Т. 2*, 266; см. комментарии: *Т. 2*, 459, 594). Г. Гомперц, рассматривая понятия объективности и субъективности, отмечал, что восприятия и фантазмы — воспринимаемые или воображаемые предметы — «остаются совершенно одинаковыми, мыслятся ли они как состояния нашего сознания или как свойства внешних объектов»; таким образом, «различиям в способах бытия не соответствуют <...> никакие различия в содержаниях представления» (Гомперц Г. Учение о мировоззрении / Пер. В. Базарова и Б. Столпнера. СПб.: Шиповник, [1912]. С. 302). См. анализ и примеры мечты и фантазирования о прочитанном: Лапшин И. И. О перевоплощаемости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Т. 5. С. 195-198, 200; Он же. Эстетика Достоевского // Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Пб.: Мысль, 1922. [Сб. 1]. С. 98-99. Тогда же В. Л. Комарович писал о «мечтательстве» героев Достоевского: «фантазирует над книгой, м е ч т а е т. <...> здесь, в мечтах — яркими красками украшенный мир героев и подвигов; и, конечно, первый герой здесь — он сам» (Комарович В. Л. Ненаписанная поэма Достоевского // Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Пб., 1922. [Сб. 1]. С. 192). О сравнении искусства со сном, сновидением и миром грез см.: Райнов Т. И. Теория искусства Канта в связи с его теорией науки // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 373. (Н. Н.)

119. Мотив зеркала, начиная с этого места в *АГ*, образует сквозную тему научно-философского творчества М.М.Б. Эта тема относится к некоторым первичным ситуациям человеческого опыта и человеческого самосознания. В таком качестве «абсолютной метафоры», как выразился известный философ и историк культуры Ганс Блюменберг (см.: Blumenberg H. Paradigmen zu einer Metaphorologie // Archiv für Begriffsgeschichte. 1960. Bd. 6. S. 9), этот древний мотив и философского (Платон), и христианского (ап. Павел) мышления по-новому вошел в философское, эстетическое и культурно-историческое мышление XX в. Предвосхищающий в этом смысле характер бахтинского анализа «зеркальности» выражается в том, что эстетическая проблематика «наружности» (и, шире, «овнешнения»), «видения» (и, шире, «зримости») вплотную примыкает к основной проблеме таких философских направлений, как философия жизни, феноменология, экзистенциализм, философская антропология, «философия диалога», философская герменевтика и т. п., — проблеме «другого» (см. прим. 108). Зеркало и феноменология взгляда-отражения в XX в. были по-новому осознаны с точки зрения природы самого «разума», человеческого сознания и самосознания. М.М.Б. в заметках 1961 г. описал новое место мотива зеркала в контексте речевого жанра исповеди — после того, как, по мысли М.М.Б., Достоевский сделал невозможным этот жанр в его традиционном виде. Ср.: «Раскрылась сложность простого феномена смотрения на себя в зеркало: своими и чужими глазами одновременно, встреча и взаимодействие чужих и своих глаз, пересечение кругозоров (своего и чужого), пересечение двух сознаний» (*Т. 5*, 346). «Простой феномен» смотрения на себя в зеркало оказался важен для М.М.Б. в чрезвычайно широкой перспективе. Эту перспективу Райнер Мартен определил в своей книге «Человечный человек» (1988) выразительным подзаголовком: «Прощание с утопическим мышлением», имея в виду зеркальный характер самого философского разума и его тенденцию к утопизму — не идеологическую, но «теоретическую» — подход, который позволил немецкому автору подвергуть критике наследие старой метафизики у Фрейда, Гуссерля, Сартра, Лакана и М. Хайдеггера (см.: Marten R. Der menschliche Mensch: Abschied vom utopischen Denken. Paderborn: F. Schöningh, 1988). Зеркало — это такая разновидность образа, которая не размыкает смысл образа во что-то иное, невидимое по сравнению с видимым, а наоборот, замыкает невидимое на самом видимом, превращая отвлеченно «иное» в неотвлеченно-присутствующее другое-того-же-самого (ср.: Konersmann R. Spiegel // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 9. Basel: Schwabe, 1995. Sp. 1380). Отсюда связь мотива зеркала в художественном, философском и историко-культурном мышлении с мотивами двойничества, маски, вообще структурной неиденти-

чности *я* и *другого*, что объясняет и введение М.М.Б. на последующих страницах *АГ* самих этих терминов. С другой стороны, в так называемом зеркальном *я*, или «личности, отраженной в зеркале» (looking-glass self), в буквальном смысле слова «зримо» проступает наличие двух сфер реальности, которым в равной мере причастен человек самою своею «наружностью»; такова сфера природного мира и сфера социального миропорядка (см.: Cooley C. H. Human Nature and the Social Order. New York: Scribners, 1902. P. 183-184). Наружно, т. е. воплощенно, не существует «человека вообще». XX в. по-новому показал *я* «смертного человека» в зеркале его «конечности». Только в таком зеркале открывается действительная функция реального *другого* в человеческом сознании и самосознании. Р. Мартен, ссылаясь на фильм А. Тарковского «Зеркало» (в котором так называемый внутренний мир человека показан через память ребенка о «внешнем» мире — матери, отца, истории), отмечает: «Всякое отражение, даже, казалось бы, чисто субъективное, — это гласное, публичное самоистолкование (öffentliche Selbstauslegung)» (Marten R. Der menschliche Mensch. S. 9). Реальность и серьезность «абсолютной метафоры» зеркала интерпретируется и оценивается совершенно по-разному: в гармоническом «классическом» ключе (как, например, у Гете и Гегеля), или в дисгармоническом «романтическом» ключе (у Клейста), или, наконец, зеркало в принципе отвергается в своей «медиальной» функции: так, Шефтсбери называет зеркало «отвратительным инструментом» (ugly instrument). В литературе XX в. — не без влияния «фантастического реализма» Достоевского — мотив, или функция, зеркала позволила раскрыть несовпадение человека со своим образом для «другого». Причем это несовпадение в принципе может быть как ущербным, так и результативным. В любом случае, однако, обнаруживается природа «внутреннего человека». Это более глубокое измерение человечности, как покажет М.М.Б. в своих литературных исследованиях 1920-1930-х годов, не могло получить ни осознания, ни признания на почве «всей идеологической культуры нового времени» (*Т. 6*, 91).

Образ человека в литературе XX в. скорее неофициален и несамоидентичен. Зеркало здесь символизирует как раз выход из зеркала, самоузнавание и встречу человека с собою по ту сторону целостности и в плане самораскрытия этой неидентичности. М.М.Б., в частности, говорит об этом в связи с «увлеченнейшими подражателями» Достоевского — экспрессионистами. «Художественно наиболее сдержанные, как Верфель, создают символическую обстановку для этого самораскрытия героя. Такова, например, сцена суда в «Человеке из зеркала» (Spiegelmensch) Верфеля, где герой судит себя самого, а судья ведет протокол и вызывает свидетелей» (*Т. 2*, 51; *Т. 6*, 64). Насколько мотив «смотрения на себя в зеркало» существенен, по М.М.Б., для понимания поэтики

Достоевского, свидетельствует, в частности, полемика М.М.Б. с Белинским вокруг эпизода с пуговицей в зеркале в «Бедных людях». По мысли М.М.Б., Белинский не сумел по-настоящему оценить не только «Двойника», но и, казалось бы, восторженно принятых им «Бедных людей» не в силу своих идеологических пристрастий и так называемых убеждений, а наоборот: его прогрессивные, в духе XIX в., социально-демократические убеждения уже предполагают наивный объективизм и идеализм в понимании человека и «гуманизма». «Он, — говорит М.М.Б. о Белинском, — приводит место с зеркалом, которое его поразило, но он не улавливает его художественно-формального значения: самосознание для него лишь обогащает образ «бедного человека» в гуманном направлении, укладываясь рядом с другими чертами в твердом образе героя, построенном в обычном авторском кругозоре» (*Т. 2*, 46; *Т. 6*, 59-60). Насколько устойчивой была проблематика зеркала в мышлении М.М.Б., свидетельствуют и фрагменты начала-середины 1940-х гг.: «К философским основам гуманитарных наук», «Риторика в меру своей лживости», «Человек у зеркала», «К вопросам самосознания и самооценки» (см. *Т. 5*), наконец, некоторые записи 1970-х гг., относящиеся к задуманным «Очеркам по философской антропологии» (*ЭСТ* 351). Взятые в своем целом анализы или отдельные высказывания М.М.Б. о двусторонней, или «диалогической» природе зеркального отражения, свидетельствуют, прежде всего, о чрезвычайно широком спектре отмеченной выше проблематики — от «ненависти к зеркальной одержимости», о которой будет сказано в *АГ* как бы в предварение анализов в *ПТД*, до утверждения в тексте «К философским основам гуманитарных наук»: «Несказанное ядро души может быть отражено только в зеркале абсолютного сочувствия» (*Т. 5*, 9). Проблема, наиболее развернутая в *ФП* и *АГ*, методически сжато зафиксирована и в «Риторике в меру своей лживости»: «Одинокий голос чистого самовысказывания и заочный образ никогда не встречаются (нет плоскости для этой встречи) или наивно смешиваются (самосозерцание в зеркале)» (*Т. 5*, 68). «Плоскость встречи», по мысли М.М.Б., отсутствующая в действительном опыте, может и должна обретаться не в зеркале, но в вере; ср.: «Вера в адекватное отражение себя в высшем Другом, Бог одновременно и во мне и вне меня, моя внутренняя бесконечность и незавершенность полностью отражена в моем образе, и его вненаходимость также полностью реализована в нем» (там же). Таким образом, зеркало — это в определенном смысле то место, где «все противоречия вместе живут» (Достоевский), где моя наружность, вообще мой образ и облик, моя конечность «смертного человека» повернута ко мне самому, не совпадающим со своею же воплощенностью. «Вера», о которой говорит М.М.Б. в приведенном фрагменте 1940-х гг., не наивна (не зеркальна), но и не деконструктивна (как

у «человека из подполья»). В той же заметке «Риторика в меру своей лживости» (после краткой ссылки на новую актуальность Легенды о Великом инквизиторе) говорится: «Атеизм XIX в. — примитивный и плоский — ни к чему не обязывал религию, можно было верить «по старинке». Новое очередное преодоление наивности» (*Т. 5*, 70). М.М.Б. подчеркивает, что «плоскость встречи» по ту сторону зеркала не схватывает и традиционная, в духе XIX века наука: «Положительная наука строит заочный образ мира (умерщвляющий) и хочет замкнуть становящуюся жизнь и смысл» (*Т. 5*, 68). «Вера», о которой говорит М.М.Б., совершенно не гарантирует того, чего слишком часто ждут (по наблюдению Великого инквизитора) от нее, подменяя ее чем-то совсем иным, что как раз гарантирует Великий инквизитор, — «покоем самодовольства, т.е. покоем эстетической мифологемы», как назвал это М.М.Б. в 1924 г. в Ленинграде в докладе «Проблема обоснованного покоя» (С. 330). Таким образом, философско-антропологическая и даже богословская проблематика зеркального образа в равной мере вводит в религиозное измерение поэтики Достоевского и философии М.М.Б. Ср.: «Поиски новой плоскости для встречи я и другого, новой плоскости для построения образа человека» (*Т. 5*, 68). Необходимо отметить, что трактовка «простого феномена смотрения на себя в зеркало» и поиск «плоскости встречи» между мною и другим, мною и моим отраженным в другом образом — только другая сторона бахтинской «философии выражения», в которой поставлена та же самая задача: «Необходимо включить «внутренний опыт» в единство объективного внешнего опыта» (*МФЯ* 34). В *МФЯ* в этом смысле говорится о встрече субъективной психики и внешней среды мира «как бы на границе этих двух сфер действительности» (там же). В «Ответе на вопрос "Нового мира"» (1970) герменевтическая проблематика культуры и культур прямо ставится в связь с проблемой внешней конечности внутренней бесконечности человека, и мы вновь оказываемся перед знакомой по *АГ* реалистической метафорикой, если не символикой, зеркала. Ср.: «Ведь даже свою собственную наружность человек сам не может по-настоящему увидеть и осмыслить в ее целом, никакие зеркала и снимки ему не помогут; его подлинную наружность могут увидеть и понять только другие люди, благодаря своей пространственной вненаходимости и благодаря тому, что они д р у г и е» (*ЭСТ* 334). Как можно отметить, практически все высказывания М.М.Б. о зеркале представляют собою вариации того анализа зеркального взгляда в *АГ*, из реальности которого определяется взаимоотношение автора и героя в эстетической деятельности. (В. М.)

Мотив зеркала, в частности, использован Т. Липпсом в «Основных вопросах этики» при разъяснении положения, что в отличие от «чувственно-животного элемента» личности «высшее в духов-

ном и нравственном отношении по своей природе не становится в такой же мере предметом непосредственного восприятия в человеке»: «Хотя внешнее в человеке также является зеркалом, непосредственно отражающим его *психическую* или *духовную* сторону, все-таки таким зеркалом является не вся внешняя сторона человека, а только лишь часть ее, да и эта часть — не столь конкретным и непосредственно понятным образом. Эта высшая сторона человека отпечатлевается преимущественно на его лице, и главным образом — глазами и ртом. Кроме того, эта сторона кладет свой отпечаток на руки. Справедливо называют *глаза* по преимуществу — зеркалом души» (Липпс Т. Основные вопросы этики. СПб.: Изд-во О. Н. Поповой, 1905. С. 220). А. Пфендер, ученик Т. Липпса и Э. Гуссерля, видный представитель т. н. «мюнхенской феноменологии», в своем «Введении в психологию», русский перевод которого поначалу прошел незамеченным, а к середине 1910-х гг. получил известность из-за близости ряда идей этой книги к гуссерлианской феноменологии, при рассмотрении отличия психического «я» («Само») и самосознания также обращается к мотиву зеркального отражения: «Содержание и рельеф фиксации вниманием предмета, которые сознаются каждым человеком как его действительное «Само», обнаруживают, следовательно, многообразные различия. В этом самосознании человек как бы непосредственно смотрит на свое собственное «Само», как он признает его *действительно* существующим; он видит как бы оригинал своего «Само». Но имеется еще такое сознание о своем «Само», в котором человек видит это «Само» как бы в виде своего зеркального отражения. Другие люди, с которыми он вступает в сношение, представляют собой, выражаясь фигурально, ряд различных зеркал, в которых он видит свое «Само» отраженным в различных образах. Поведение других людей служит для него точкой опоры для того, чтобы представлять свое «Само» таким, каким оно кажется *им*. Он находит у различных людей самые различные образы своего «Само». В общении с людьми каждый вынуждается представлять себя самого в очень различных образах и формах. И эти зеркальные отражения его самого в других людях интересуют его в большей или меньшей степени, а иногда и в чрезвычайно высокой степени. Они соопределяют в большей или меньшей степени, как он представляет себе свое действительное «Само». Тогда легко может случиться, что он не так уже сильно будет заботиться о том, чтобы привести свое действительное «Само» в должное состояние, а прежде всего и усерднее всего будет стараться о том, чтобы вызвать в большем или меньшем числе других людей наивозможно благоприятные зеркальные отражения своего «Само». Большинство людей не хочет ограничиваться одним лишь простым существованием, они не хотят просто наслаждаться своей жизнью и выполнять свой долг, они хотят прежде всего вызывать в других

людях приятные образы своей собственной личности. Но характер зеркального отражения зависит не только от оригинала, но также и от качества зеркала. Отражающие собственное «Само» другие люди очень различны; от их опыта, интеллигенции, от их оценок зависит качество того образа, какой они имеют об определенной личности. Поэтому, тот, кто не создает своего «Само» соответственно своим собственным оценкам, а старается лишь о том, чтобы создать, путем приспособления к качествам зеркала, по возможности благоприятные зеркальные отражения своего «Само», — такой человек есть раб других людей. Он смешивает свое «Само» с своим зеркальным отражением и совершенно подчиняется требованиям даже самых тусклых и кривых зеркал. Предметом его самосознания является не его действительное «Само», а измененное его зеркальное отражение» (Пфендер А. Введение в психологию / Пер. с нем. И. А. Давыдова. СПб., Кн. склад «Провинция», 1909. С. 342-343). О связи мотива зеркала с романтической философией свидетельствует отрывок, извлеченный И. И. Лапшиным из сочинений И. Г. Гамана (Johann Georg Hamann, 1730-1788): «Для облегчения познания нас самих, для меня в каждом ближнем мое собственное Я видно, как в зеркале. Как образ моего лица отражается в воде, так мое Я отражается во всяком другом человеке» (Лапшин И. И. Проблема «чужого Я» в новейшей философии. СПб., 1910. С. 140). (Н. Н.)

120. Скорее всего, имеется в виду поздний автопортрет Рембрандта (ок. 1662 г.), хранящийся в Кельне: Wallraf-Richartz Museum, Köln; холст, масло; 82,5 X 65 см. Репродукцию см., например, в кн.: Rembrandt by Himself / Ed. by Christopher White and Quentin Buvelot. London: National Gallery Publications; The Hague: Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, 1999. P. 217 (с комментарием). Из литературы об этом загадочном автопортрете Рембрандта см., например: Blankert A. Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty // Album Amicorum J. G. van Gelder / Eds. J. Bruyn et alii. The Hague: M. Nijhoff, 1973. P. 32-39; Chapman H. P. Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990. P. 101-104; Vonessen F. Selbstporträt und Selbsterkenntnis. Zu Rembrandts Selbstdarstellung als «lachender Alter» // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1992. Bd. 37. S. 123-152. (В. Л.)

121. Имеется в виду, скорее всего, автопортрет Врубеля 1905 г. — Автопортрет с раковиной. 1905. Бумага на картоне, акварель, уголь, гуашь, сангина, пастель. 58,2 X 53 см. Русский музей, С.-Петербург (Герман М. Ю. Михаил Врубель. 1856-1910. СПб.: Аврора, 1996. № 146; Михаил Врубель: Альбом. Л.: Аврора, 1989. № 198 (140). Этот автопортрет воспроизведен на фронтисписе книги о Врубеле А. П. Иванова: Иванов А. П. Врубель: Биогр.

очерк. СПб.: Издание Н. И. Бутковской, 1911 (С. 75-76: краткое описание автопортрета «начала 1905 года»). Упоминание имени Врубеля и именно этого его автопортрета вызвано не только тем вниманием, которое получило творчество художника в символистской культуре (А. П. Иванов, автор книги о Врубеле, — родной брат Е. П. Иванова, друга А. Блока), но и биографическими обстоятельствами, впечатлениями от близкого знакомства с его работами. М. И. Лопатто в письме к Ф. Уилсон в 1951 г., откликаясь на известие о кончине Н. М. Бахтина, вспоминал: «В то время, в начале войны 1914 г., мы виделись часто. Бахтин жил в меблированной комнате на пятом этаже у сестры покойного художника Врубеля, маленькой, милой и скромной старушки. Стены были покрыты картинами этого причудливого и мечтательного художника» (Эджертон В. Ю. Г. Оксман, М. И. Лопатто, Н. М. Бахтин и вопрос о книгоиздательстве «Омфалос» (Переписка и встреча с М. И. Лопатто) // Пятые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига: Зинатне, 1990. С. 235). В 1910-е гг. А. А. Врубель проживала, как показывают «Весь Петербург» и «Весь Петроград», на Васильевском острове в доме 19 по 18 линии (Весь Петербург на 1914 год: Адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. СПб.: Изд-е «Т-ва А. С. Суворина», 1913. С. 133). (В. Л., Н. Н.)

122. Стихотворение Пушкина на французском языке «Mon portrait» (датируется предположительно 1814 годом). См. Большое акад. изд. Т. 1 (1937): текст на С. 90-91; перевод на С. 498-499; прим. на С. 448 (ср.: *Аверинцев, Бочаров*. С. 387). (В. Л.)

123. «Установка» (Einstellung) — психологическое понятие, предложенное Мюллером и Шуманном (G. E. Müller и F. Schumann) (Эббингауз Г. Основы психологии. СПб., 1912. Ч. 2. С. 257). «Установкой» Г. Эббингауз называет тенденцию души «особенно частые свои реакции вносить в реакции на воздействия, несколько отклоняющиеся от привычных воздействий» (там же). Помимо чувственной Г. Эббингауз также указывает на наличие умственной или интеллектуальной установки: «Дон-Кихот «установлен» на рыцаря и дворянина, Кант был «установлен» на свою таблицу категорий, Гегель — на свои: тезис, антитезис и синтез и на разум» (там же. С. 258). И. И. Лапшин, следуя приведенным определениям Г. Эббингауза, вводит понятие «эстетической установки», возникающей в процессе художественного перевоплощения (Лапшин И. И. О перевоплощаемости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Т. 5. С. 230-231). (Н. Н.)

124. О восприятии и усвоении понятия Г. Когена «корреляция категорий “я” и “другого”» в русской философии 1910-х гг. свиде-

тельствует Б. П. Вышеславцев в сразу получившей признание авторитетного сочинения книге «Этика Фихте»: «Единственный философ, который понял значение *системы я — ты*, как фундаментальной категории этики, который признал, что «der Andere» есть особое a priori — это Герман Коген. В этом смысле он взял все лучшее из «дедукции общества» у Фихте и ввел в свою систему этики. См. Hermann Cohen. Ethik des reinen Willens. Berlin. 1907. S. 208-214. 248. Тем не менее последняя во многих существенных пунктах глубоко отличается от этики Фихте. Коген отрицательно относится ко всему мистическому, таинственному, он продолжатель рационализма эпохи просвещения; отсюда иное понимание идеи Бога. Кроме того, право и государство решительно доминируют у него во всей сфере этики, что сближает его скорее с Гегелем, чем с Фихте. И, наконец, у него нет той оценки *индивидуальности*, какую мы встречаем у Фихте в последнем периоде» (Вышеславцев Б. П. Этика Фихте: Основы права и нравственности в системе трансцендентальной философии. М.: Печатня А. Снегиревой, 1914. С. 381). Несколько ранее другой ученик Марбургской школы — В. А. Савальский — при изложении того же раздела «Этики чистой воли» Г. Когена о непрерывном соотношении Я и Другого, сославшись на его суждение «Самосознание обусловлено сознанием Другого», так же отметил, что «здесь именно и лежит тот поворотный пункт в систематическом построении этики, где она решительно порывает с теологией и примыкает к юриспруденции» (Савальский В. А. Основы философии права в научном идеализме: Марбургская школа философии: Коген, Наторп, Штаммлер и др. М.: Тип. Имп. Моск. ун-та, 1908. Т. 1. С. 305). (Н. Н.)

125. Ср. ниже: «нельзя самого себя *любить*, как ближнего» (С. 126). См. комментарии И. Л. Поповой к тексту М.М.Б. 1943 г. «<Риторика, в меру своей лживости...>» (*Т. 5*, 462). (Н. Н.)

126. Ср. Гал. 6: 2 — «Носите бремена друг друга, и таким образом исполните закон Христов» (см.: *Аверинцев, Бочаров*. С. 387).

127. См. ниже: «в Христе <...> синтез этического солипсизма <...>» (С. 133). «Солипсизм» — от лат. solus ipse — только я один, один я. М.М.Б. сам поясняет значение выражения «этический солипсизм» тут же, говоря о Христе. Ведь и в «гносеологическом» солипсизме — обычный контекст употребления понятия «солипсизм» — подразумевается: только я один или один только субъект содержит познаваемое бытие в своем сознании — и противопоставляется всем другим Я или субъектам, а также всему «внешнему миру» (другие Я или субъекты суть лишь представления этого solus ipse). При помощи этого же выражения — «этический солипсизм» — в *ПТД* (*Т. 2*, 16) М.М.Б. уточняет данную Вяч. Ивановым

в статье «Достоевский и роман-трагедия» характеристику познавательно замкнутой в своем одиночестве личности (у Вяч. Иванова — «конечный идеалистический солипсизм»). О гносеологическом, эстетическом и этическом солипсизме см.: Лапшин И. И. Проблема «чужого Я» в новейшей философии. СПб., 1910. С. 71, 88, 92, 97-99, 104-105, 129-131, 135-136, 147, 152, 154, 157, 168-169, 171-172, 173-174, 180-181, 187-190; Райнов Т. И. Введение в феноменологию творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Т. 5. С. 26-27; Шуппе В. Солипсизм // Новые идеи в философии. СПб., 1913. Сб. 6. С. 99-136. См. также прим. 131. (В. Л., Н. Н.)

128. В. М. Жирмунский писал о романтической эстетике Ф. Шлегеля: «принцип романтической иронии исходит из того, что бесконечный творческий акт не может быть исчерпан в своем конечном проявлении; что творческое Я сознает себя больше всякого своего выражения, так что полное выражение себя является «обязательным и невозможным» (Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 130; ср. там же. С. 136, 150). См. о романтической субъективности: там же. С. 130-133. Ср. позднейшее суждение М.М.Б.: «<...> у романтизма было свое положительное открытие огромного значения — открытие внутреннего субъективного человека с его глубиной, сложностью и неисчерпаемостью. Эта *внутренняя бесконечность* индивидуальной личности была чужда средневековому и ренессансному гротеску, но открытие ее романтиками стало возможным только благодаря применению ими гротескного метода с его освобождающей от всякого догматизма, завершенности и ограниченности силой» (*ТФР* 51). Ср.: Despoix P., Fetscher J. Ironisch/Ironie // Ästhetische Grundbegriffe / Hrsg. von Karlheinz Barck et alii. Stuttgart: Metzler, 2001. Bd. 3. S. 196-244 (S. 214-224: Fetscher J. Romantische Ironien). (В. Л., В. М., Н. Н.)

129. Г. Риккерт в «Предмете познания» так полагает в качестве объекта «*психологический* субъект или индивидуальное духовное я»: «Все индивидуальное, все, следовательно, что делает сознание *моим* сознанием, должно быть отнесено к объекту как содержание сознания» (Риккерт Г. Введение в трансцендентальную философию: Предмет познания / Пер. со 2-го нем. изд. Г. Г. Шпет. Киев: Изд. В. А. Просяниченко, 1904. С. 35). Далее Г. Риккерт говорит о психофизическом, психологическом и гносеологическом субъекте (там же. С. 36-37). Б. П. Вышеславцев отмечает, что Г. Риккерт различает «три понятия субъекта: психофизический субъект (мой одушевленный организм), психологический субъект (мое сознание, индивидуальное духовное я) и *субъект теоретико-познавательный*; только последний есть *субъект* в строгом смысле слова, тогда как первые суть в сущности объекты. Последний есть Grenz-

begriff, предел, точка, о которой нельзя ничего сказать, как об объекте. Он выражает, следовательно, лишь единство знания, и поэтому, как нам кажется, не может быть назван ни духом, ни сознанием, ни дажен субъектом. См. Rickert. Gegenstand der Erkenntniss. Tüb. u. Lpz. S. 26, и 11-17 и 20-30» (Вышеславцев Б. П. Этика Фихте: Основы права и нравственности в системе трансцендентальной философии. М.: Печатня А. Снегиревой, 1914. С. 319-320). Следовательно, непосредствено к Г. Риккерту не может восходить различение тела, души и духа (или пространственной формы героя, временнóго целого героя и смыслового целого герóя) в *АГ*. С. Л. Франк, который в «Предмете знания» различает лишь душу и дух (Франк С. Л. Предмет знания. Душа человека. СПб.: Наука, 1995), в «Душе человека» приходит к различению сознания, содержания сознания и самосознания (тело он не рассматривает), основываясь на «Введении в психологию» А. Пфендера (Пфендер А. Введение в психологию / Пер. с нем. И. А. Давыдова. СПб., Кн. склад «Провинция», 1909. С. 334-345), который в свою очередь исходит из Г. Риккерта или, что вероятнее, из Т. Липпса, различившего в «Путях психологии» дух — предмет логики, эстетики и этики, душу — индивидуальное сознание, организм — предмет психофизиологии (только здесь он рассматривает явление вчувствования). (Н. Н.)

130. Данное положение восходит к различению предмета изучения наук о духе и естественных наук, установленному В. Дильтеем во «Введении в науки о духе» и затем развернутому в противопоставление описательной и объяснительной психологии в его статье «Мысли об описательной и расчленяющей психологии»: «Внутреннее самоощущение и внешнее восприятие никогда не осуществляются в одном и том же акте, а потому факт духовной жизни никогда не дан нам одновременно с фактом нашей телесной жизни. Отсюда с необходимостью вытекают две разные и не сводимые друг другу точки зрения, в то время как научное рассмотрение стремится охватить духовные явления и телесный мир в их взаимосвязи, выражением которой является психофизическое единство жизни. Если я буду исходить из внутреннего опыта, то обнаружу, что весь внешний мир целиком дан в моем сознании, что законы этого природного целого обусловливаются моим сознанием и в этом смысле как бы зависимы от него. Такова точка зрения, которую немецкая философия на границе XVIII и XIX веков назвала трансцендентальной философией. Если, напротив, я рассмотрю систему природы, предстающую моему естественному восприятию в качестве реальности, если я обнаружу, что психические явления включены и во временную последовательность этого внешнего мира и в его пространственную структуру, если я обнаружу, что изменения духовной жизни зависят от вмешатель-

ства, производимого самой природой или экспериментом и выражающегося в материальных изменениях, поскольку они воздествуют на нервную систему, то наблюдение над развитием жизни и над ее патологическими состояниями развернет приобретенный мною опыт во всеобъемлющую картину обусловленности духовного телесным — и тогда возникнет мировосприятие естествоиспытателя, который пробивается от внешнего к внутреннему, от материального изменения к духовному изменению <...> Итак, антагонизм между философом и естествоиспытателем оказывается обусловлен противоположностью их отправных точек» (Дильтей В. Собр. соч. Т. 1: Введение в науки о духе: Опыт полагания основ для изучения общества и истории / Пер. под ред. В. С. Малахова. М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. С. 291-292; ср.: Он же. Описательная психология / Пер. с нем. Е. Д. Зайцевой, под ред. Г. Г. Шпета. М.: Изд-во «Русский книжник», 1924. С. 8-9 и след.). О распространенности и общепринятости этих положений В. Дильтея говорит их развитие в следующем определении Н. Н. Ланге (1858-1921), профессора Новороссийского университета, лекции и занятия которого М.М.Б. посещал в Одессе: «Для субъекта, переживающего в его субъективной ограниченности, весь мир оказывается лишь явлением его сознания, и он стоит в центре этого мира; для психолога же, наблюдающего этого субъекта извне, сам этот субъект и его психическая жизнь оказываются маленькой реальной частицей, погруженной в бесконечную реальную вселенную и ею реально обусловленною. Переживающему субъекту свойственна солипсическая точка зрения, ибо только свое сознание он знает. Для психолога же нет более странного заблуждения, чем солипсизм, и на всякое индивидуальное сознание он смотрит лишь как на частный случай общих законов психической жизни вообще, обусловленный биологически и социально. Индивидуальное сознание в своем эгоцентризме, естественно, склоняется к точке зрения субъективного *идеализма* и смотрит на пространство, время и причинность, как на продукты своего сознания. Для психолога же, наблюдающего этого субъекта, эти переживания включаются в *реальный* мир, получают свое пространственное место (в организме), свой объективный временный момент, оказываются в общей причинной связи с событиями реального мира, как его частица» (Ланге Н. Н. Психология. М., 1914. С. 35-36). Неоднократное упоминание Н. Н. Ланге, сначала в служебной «Автобиографии», написанной в 1944 г. в Саранске («сначала я специализировался по философии (у проф. Ланге и проф. А. И. Введенского)» — Конкин С. С., Конкина Л. С. Михаил Бахтин (Страницы жизни и творчества). Саранск, 1993. С. 11), а затем — с показательными подробностями — в 1973 г. в беседах с В. Д. Дувакиным (*Беседы*. С. 31-33, 35, 39), позволяет реконструировать если не психологический этап фило-

софского развития М.М.Б., то, по крайней мере, период активных занятий психологией. Этот краткий период занятий психологией, относящийся, скорее всего, к 1912-1914 гг., — а как раз в это время Н. Н. Ланге готовил к изданию свой обобщающий труд «Психология», вышедший в 1914 г., — в наибольшей мере отразился в проблематике *АГ*, а также, естественно, во *Ф* и *МФЯ*. В приведенном суждении Н. Н. Ланге предлагается одно из решений важнейшей проблемы психологической науки начала XX в., поставленной еще В. Дильтеем, — соотношения субъективного (самонаблюдение, внутреннее восприятие) и объективного, в частности экспериментального, методов (см.: Пфендер А. Введение в психологию / Пер. с нем. И. А. Давыдова. СПб., Кн. склад «Провинция», 1909. С. 108-132; Введенский А. И. Психология без всякой метафизики. 3-е изд., вновь испр. и доп. Пг., 1917. С. 14-22). Н. Н. Ланге исходил из постулата, что «психическая жизнь, хотя субъективная (в нашем личном переживании), *должна быть мыслимой объективной, чтобы психология была возможна*» (Ланге Н. Н. Психология. М., 1914. С. 29). При этом субъективные переживания не выпадают из рассмотрения и составляют лишь материал для психологического объяснения: «От этой *объективной* и реальной, в частности биологической и генетической, точки зрения на психическую жизнь должно отличать *субъективное переживание* этой жизни в каждом отдельном индивидууме. Каждому из них непосредственно открыта или присуща его собственная психическая жизнь, составляющая *его* сознание <...> Для каждого психическая жизнь протекает как ряд его субъективных переживаний, иных у него, чем у других. Соединение этих двух точек зрения — субъективной и объективной, или реальной — является необходимым *постулатом психологии*. Без наших субъективных переживаний мы не имели бы никакого, вообще, представления о психической жизни. Без объективного на них взгляда не было бы психологии как науки» (там же. С. 28). Своеобразие позиции Н. Н. Ланге, как представителя объективного метода, заключалось в том, что другой, крайний, представитель этого метода — В. М. Бехтерев — полностью отрицал научное значение субъективного метода, сначала в вышедшей в 1907-1912 гг. «Объективной психологии» (Бехтерев В. М. Объективная психология. М.: Наука, 1991), а затем в «Общих основаниях рефлексологии», где он, в частности, ввел, следуя А. И. Введенскому, И. И. Лапшину и Н. О. Лосскому, проблему восприятия чужого «я» (Бехтерев В. М. Общие основания рефлексологии. Пг., 1918. С. 4-10). В. М. Бехтерев имел многих последователей. Например, П. А. Сорокин резко отмежевался от субъективного метода в «Системе социологии» (1921). С другой стороны, С. Л. Франк в «Душе человека» (1917), полемизируя с эмпирической психологией, избрал методом исследования «мира душевного бытия» только самонаблюдение

«как *живое знание*, т.е. как имманентное уяснение самосознающейся *внутренней жизни субъекта* в ее родовой "эйдетической сущности", в отличие от внешне-объектного познания так называемой "эмпирической психологии"» (Франк С.Л. Предмет знания. Душа человека. СПб.: Наука, 1995. С. 445). Эта крайняя противоположность позиций сказались и в оценке учения З. Фрейда. Если Н. Н. Ланге в «Психологии» и В. М. Бехтерев в «Общих основаниях рефлексологии» отрицают какое-либо научное значение этого учения как основанного только на субъективных методах и самонаблюдении (Ланге Н. Н. Психология. М., 1914. С. 249-251; Бехтерев В. М. Общие основания рефлексологии. Пг., 1918. С. 149-155), то С. Л. Франк в «Душе человека» относится к нему сочувственно и опирается на его положения (Франк С. Л. Предмет знания. Душа человека. СПб.: Наука, 1995. С. 482, 495, 538-539). Следовательно, критика фрейдизма, развернутая М.М.Б. во второй половине 1920-х гг., была если не предопределена, то подготовлена представителями объективного метода в психологии в России. Таким образом, в *АГ* проблематика методов психологии явилась фоном для введения понятий «автор» и «герой» как философских категорий. М.М.Б. избегает крайностей в истолковании этих методов, фактически признает их равноправие, правда, в своей трактовке и учитывает сформулированное Н. Н. Ланге *«логическое* разделение субъективного переживания психической жизни и объективного наблюдения ее реальности» (Ланге Н. Н. Психология. М., 1914. С. 37-38). В *Ф* ограниченности субъективного метода З. Фрейда противопоставлены объективные методы рефлексологии и других психологических школ, охарактеризованные при этом как недостаточные и наивно упрощенные по своим подходам (*Ф* 25-40). В *Ф* же намечен путь решения проблемы соотношения субъективного и объективного методов, завершившийся в *МФЯ* признанием знаковой природы психических образований и их идеологического характера, то есть фактически выходом за пределы проблемы, снятием ее (*МФЯ* 33-52). (В. М., Н. Н.)

131. Речь в данном случае идет о гносеологическом солипсизме. «Гносеологический» от «гносеология» — теория познания (о «гносеологии» см. подробнее прим. 195). «Гносеологический солипсизм» — позиция в теории познания, согласно которой все доступное познанию бытие является содержанием одного моего сознания; весь «внешний мир» и все другие субъекты суть лишь мои представления. Ср. определение «солипсизма», учитывающее теорию А. И. Введенского (см. прим. 202), у Э. Л. Радлова: «философский термин, обозначающий точку зрения, признающую реальность только собственного сознания и сомневающуюся в существовании других одушевленных существ» (Радлов Э. Л. Фило-

софский словарь. 2-е изд., испр. и доп. М.: Изд. Г. А. Лемана, 1913. С. 582). См. критику солипсизма в гносеологии как теории, отождествляющей действительное бытие с содержанием сознания и отрицающей трансцендентную сознанию реальность, у Г. Риккерта (Риккерт Г. Введение в трансцендентальную философию: Предмет познания / Пер. со 2-го нем. изд. Г. Г. Шпет. Киев: Изд. В. А. Просяниченко, 1904. Гл. 2: Точка зрения имманентности. Раздел 2: Трансцендентное как дополнение. С. 62-69). (В. Л.)

132. См.: Лапшин И. И. О перевоплощаемости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Т. 5. С. 251. (Н. Н.)

133. Цитируется 8-й стих из стихотворения Ф. И. Тютчева «Тени сизые смесились...» (1835; впервые опубликовано в 1879 г.): «Всё во мне, и я во всём!..» Тот же стих комментируется в книге И. И. Лапшина (Лапшин И. И. Проблема «чужого Я» в новейшей философии. СПб., 1910. С. 96: «Если "все во мне", то и "я во всем"»). (В. Л.)

134. Анри Бергсон (Henri Bergson, 1859-1941) — «выдающийся французский философ», по определению И. И. Лапшина (Лапшин И. И. Бергсон // Нов. энц. словарь Брокгауз-Ефрон. Т. 6 (1912). Стб. 20-27). См. небольшую книжку Н. О. Лосского, дающую первый русский опыт критической характеристики философии Бергсона в целом: Лосский Н. О. Интуитивная философия Бергсона. М., 1914 (3-е изд. Пб.: Изд-во «Учитель», 1922). См. также: Бабынин Б. Н. Философия Бергсона // Вопросы философии и психологии. 1911. Кн. 108 (май-июнь). С. 251-290; Кн. 109 (сент.-окт.). С. 472-516; Кронер Р. Философия «Творческой эволюции» (А. Бергсон): Изложение и критика // Логос. 1910. Кн. 1. С. 86-117. (В. Л.)

135. Психология является безоценочной наукой, т. е. воздерживается от каких-либо оценок (ср. нем. wertefrei в значении wertungs-frei, свободный от оценок, воздерживающийся от оценок). См. критический разбор учения об интенсивности психических состояний у Анри Бергсона: Bergson H. Essai sur les Données immédiates de la Conscience. 1889; рус. пер.: Бергсон А. Время и свобода воли (Essai sur les données immédiates de la conscience) / Пер. С. И. Гессена. М.: Издание журнала «Русская мысль», 1911. С. 13-67 (Гл. 1: Об интенсивности психических состояний). (В. Л.)

136. В данном случае, как и в отношении нескольких других мыслителей, М.М.Б., по своему обычаю, дает суммарную характеристику взглядов Л. Фейербаха (Ludwig Feuerbach, 1804-1872). Проблема «другого» — основная для Л. Фейербаха — была изложена им в работах «Основные положения философии будущего»

(1843), «Сущность христианства» (1841) и др. Учение Фейербаха о «Ты» и «другом» было названо Ф. А. Ланге «туизмом» (Ланге Ф. А. История материализма и критика его значения в настоящем / Пер. с 5 нем. изд. под. ред и с пред. Вл. Соловьева. Киев; Харьков: Южно-русское книгоизд-во Ф. А. Иогансона, 1899-1900. Т. 2. С. 56-57). См. также: Иодль Ф. История этики в новой философии / Пер. с нем. под ред. Вл. Соловьева. В 2-х томах. М.: Изд. К. Т. Солдатенкова, 1896-1898. Т. 2. С. 219-236; Лапшин И. И. Фейербах // Энц. словарь Брокгауз-Ефрон. Т. 35. С. 424-427; Он же. Проблема «чужого Я» в новейшей философии. СПб., 1910. С. 109-112. Этические построения Л. Фейербаха (проблема «другого») были одним из источников как учения западных «диалогистов» XX в., так и философии М.М.Б. (Н. Н.)

137. Наиболее известная версия мифа о Нарциссе — Овидий, «Метаморфозы», III, 339-510. О трактовках темы в западноевропейских литературах, начиная с Овидия и по начало XIX в., см.: Vinge L. The Narcissus Theme in Western Literature up to the Early 19th Century. Lund: Gleerups, 1967. В дополнение к Vinge см. для XIX и XX вв. сжатый обзор: Frenzel E. Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 9., überarbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner, 1998 (с библиографией). Кроме того, см.: Esselborn-Krumbiegel H. Das Narziss-Thema in der symbolistischen Lyrik // Arcadia (Berlin). 1980. Bd. 15. S. 278-294 (разбор стихотворений А. де Ренье, П. Валери, Р. М. Рильке, а также эссе А. Жида). В прим. 17 (на С. 281) она отзывается о двух русских стихотворениях, а именно: «Нарцисс. Помпейская бронза» Вяч. Иванова в его второй книге лирики «Прозрачность» (М.: Скорпион, 1904); «Нарцисс и Эхо» Конст. Бальмонта в его сборнике «Будем как солнце. Книга символов» (М.: Скорпион, 1903). Из философских толкований мифа о Нарциссе ср.: Lavelle L. L'Erreur de Narcisse. Paris: Grasset, 1939. (В. Л.)

138. *Правоспособная* личность или индивидуальный субъект права («физическое лицо»). Подробнее о субъекте права (лице физическом, в отличие от лица юридического) см.: Ильин И. А. Общее учение о праве и государстве (1915) // Он же. Собр. соч. в 10 томах / Под ред. Ю. Т. Лисицы. М.: Русская книга, 1994. Т. 4. С. 89-95. Ср. нем.: Rechtspersönlichkeit, Rechtsperson, Rechtssubjekt, Rechtsträger (правовая личность, правовое лицо, субъект права, носитель права). (В. Л.)

139. Выражение «шевелящийся хаос» восходит к последнему стиху стихотворения Ф. И. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?» (впервые опубликовано в 1836 г.): О! бурь заснувших не буди — Под ними хаос шевелится!.. (В. Л.)

140. Фаддей Францевич Зелинский (Tadeusz Zielinski, 1859-1944) — выдающийся филолог-классик, проф. Петербургского, затем Варшавского (с 1921 г.) ун-тов; автор сборников научно-популярных статей «Из жизни идей» (Т. 1-4. 1905-1922), посвященных античности и ее отражениям в культуре последующих эпох; переводчик трагедий Софокла, создатель концепции грядущего славянского (третьего) Возрождения, оказавшей сильнейшее влияние на все ближайшее окружение М.М.Б. (см.: *Т. 2*, 348, 449, 631-632; *Пумпянский*. С. 747-752). М.М.Б. называл Ф. Ф. Зелинского своим учителем и наставником в классической филологии. Н. М. Бахтин, брат М.М.Б., также был учеником Ф. Ф. Зелинского и горячим сторонником идеи Третьего Возрождения; см.: Бахтин Н. М. Из жизни идей: Статьи. Эссе. Диалоги. М.: Лабиринт, 1995. С. 115-116, 137-140; Он же. Философское наследие / Публ. и комм. О. Е. Осовского // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб.: Алетейя, 1995. С. 355-357 (фрагмент статьи «Символистское движение в России» с упоминанием концеции Ф. Ф. Зелинского и студенческого «Союза третьего Возрождения»). См. также: Аверинцев С. С. Ф. Ф. Зелинский // Русские писатели 1800-1917: Биогр. словарь. М., 1992. Т. 2. С. 336-337; Никитинский О. Д., Россиус А. А. Ф. Ф. Зелинский и проблемы культурологии (Анализ методологии) // История европейской цивилизации. Античное наследие: Сб. обзоров. М.: ИНИОН, 1991. С. 128-145. (Н. Н.)

141. Здесь и далее М.М.Б. следует концепции дионисизма, изложенной Ф. Ницше в «Рождении трагедии» (1872). (Н. Н.)

142. Имеется в виду не стоик, а киник, Диоген Синопский, который «зимой обнимал статуи, запорошенные снегом» (Diog. Laert. VI, 2, 23; пер. М. Л. Гаспарова) (см.: *Аверинцев, Бочаров*. С. 388). (Н. Н.)

143. См.: Блонский П. П. Философия Плотина. М.: Изд. Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918. С. 32-33, 60-61. (Н. Н.)

144. См. Исх. 20: 4 (в церк.-сл. пер.): «Не сотвори себе кумира, и всякаго подобия, елика на небеси горе, и елика на земли низу, и елика в водах под землею» (см.: *Аверинцев, Бочаров*. С. 389). (Н. Н.)

145. Гарнак (Харнак; Adolf von Harnack, 1851-1930), см.: Андреев И. Гарнак (Harnack), Адольф // Нов. энц. словарь Брокгауз-Ефрон. Т. 12. Стб. 677-680 (библиография включает русские работы): «протестантский богослов, профессор берлинского университета (с 1887 г.), признанный вождь и глава церковно-исторической науки в Европе». Из новейших обзорных работ см.: Kantzenbach F. W. Harnack, Adolf von (1851-1930) // Theologische Realenzyklopädie / Hrsg. von Gerhard Miller. Berlin: de Gruyter, 1985.

Bd. 14. Sp. 450-458 (с обширной международной библиографией). Ср. нашумевший курс публичных лекций Гарнака о сущности христианства (Das Wesen des Christentums), изданных в 1900 г. Ср. также критическое предисловие Бультмана к новому изданию «Сущности христианства» после 2-ой мировой войны: Harnack A. von. Das Wesen des Christentums. Neuaufl. zum 50. Jahrestag des ersten Erscheinens mit einem Geleitwort von Rudolf Bultmann. Stuttgart: Ehrenfried Klotz, 1950. S. VII-XVI. О понятии «сущность христианства» см.: Tröltsch E. Was heisst «Wesen des Christentums»? (1903) // Он же. Gesammelte Schriften. Bd. 2. Zweite, photomechanisch gedruckte Auflage. Tübingen: J.C.B. Mohr (P. Siebeck), 1922. S. 386-451 (раздел 1: обзор дискуссии, вызванной книгой Гарнака; раздел 2: о возникновении выражения «сущность христианства»); Steinmann T. Christentum V: A. Wesen des Christentums // Die Religion in Geschichte und Gegenwart / Hrsg. von Hermann Gunkel und Leopold Zscharnack. 2-te, völlig neubearbeitete Aufl. Tübingen: J.C.B. Mohr (P. Siebeck), 1927. Bd. 1. Sp. 1563-1571. (В. Л.)

М.М.Б. дает обобщенные характеристики взглядов обоих ученых. Ф. Ф. Зелинский неоднократно говорил об античной религии как о «настоящем Ветхом завете *нашего* христианства» (Зелинский Ф. Ф. Характер античной религии в сравнении с христианством (1908) // Он же. Из жизни идей. Т. 2: Древний мир и мы. 3-е изд. СПб., 1911. С. 363) и доказывал, что богочеловечность, как один из центральных и непосредственно понятных ее догматов, «господствовала над религиозным сознанием античного человека и была способна к богатому развитию» (там же. С. 354); «<...> Иисус-Сын Божий был подготовлен эллинской религией, и ее следует, поэтому, считать вторым Ветхим Заветом христианства. Вторым и, прибавим, главным. Сына Божия искала античность во все времена своего существования; она находила его поочередно в Геракле, Аполлоне, Александре Великом, Августе, но успокоилась лишь тогда, когда нашла его в Иисусе» (Зелинский Ф. Ф. Иисус Назареянин (1909) // Он же. Из жизни идей. Т. 4: Возрожденцы. Вып. 1. Пб.: Academia, 1922. С. 15-16). То же представление лежит в основе его книги «Древнегреческая религия» (Пг.: Огни, 1918). Протестантский подход А. Гарнака явственно сказался в появившихся в 1900-е гг. в русском переводе его лекциях «Сущность христианства» (см.: Общая история европейской культуры. Т. 5: Раннее христианство. СПб.: Брокгауз-Ефрон, Б. г.). В 13-ой лекции этого курса А. Гарнак, развивая ранее высказанную им мысль, что восточная церковь «составляет лишь продолжение *истории греческой религии* под чуждым ей влиянием христианства», утверждал: «Среди всевозможных представлений о спасении как прощении грехов, освобождения от власти демонов и т. д., в третьем веке в церкви взяло верх то представление, которое под спасением понимало *спасение от смерти и, следова-*

тельно, возведение к божественной жизни, т. е. обожествление. Этому представлению и в Евангелии можно найти твердое основание, укрепленное учением апостола Павла; но в принятом теперь виде оно ему чуждо, оно плод эллинского мышления: *смертность сама по себе считается величайшим злом и причиной всех зол вообще, а величайшее благо — вечная жизнь.* Сильное влияние эллинского мышления сказывается тут, во-первых, в том, что избавление от смерти представлялось совершенно реально, фармакологическим процессом — преобразованием смертной природы через вторжение божественной; а во-вторых — в том, что вечная жизнь и обожествление составляют одно и то же. Следовательно, тут требовалось реальное воздействие на устройство человеческого организма и обожествление его; поэтому сам *Спаситель должен был быть Богом и воплотиться в человеческом образе.* Вот единственное условие, при котором действительность этого таинственного процесса становится вообразимой. Тут бессильны слова, учения, деяния, — ведь проповедью камней не оживишь, смертного бессмертным не сделаешь; лишь тогда, когда божественное самолично входит в смертное, это последнее может преобразоваться. Но божественность, т. е. вечная жизнь, и притом передаваемая другому, не присуща «герою», а лишь самому Богу. Логос, следовательно, должен быть самим Богом и должен был сделаться человеком. Раз эти два условия исполнены, то этим совершено реальное, естественное спасение, т. е. обожествление человечества» (Гарнак А. Сущность христианства // Раннее христианство. В 2-х томах. М.: Изд-во АСТ; Харьков: Фолио, 2001. Т. 1. С. 137-138). См. также: Бонецкая Н. К. Примечания к «Автору и герою» // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб.: Алетейя, 1995. С. 260. (Н. Н.)

146. «Тот, в руки которого страшно впасть»: см. «Страшно впасть в руки Бога живого!» (Евр. 10: 31). Это вывод автора Послания к Евреям из предыдущего стиха с цитатами из Второзакония «Мне отмщение, Аз воздам» (Втор. 32: 35) и «Господь будет судить народ Свой» (Втор. 32: 36; ср. Пс. 134: 14). Далее см. Втор. 32: 39 («Видите ныне, что это Я, Я — и нет Бога кроме меня: Я умерщвляю и оживляю, Я поражаю и Я исцеляю; и никто не избавит от руки Моей»), 5: 26 («Ибо есть ли какая плоть, которая слышала бы глас Бога живого, говорящего из среды огня, как мы, и осталась жива?»). Выражение «впасть в руки Господа» см. 2 Цар. 24: 14; Сир. 2: 18.

«Увидеть которого — значит умереть» см. «И потом сказал Он <Моисею>: лица Моего не можно тебе увидеть; потому что человек не может увидеть Меня и остаться в живых» (Исх. 33: 20). Ср. Ин. 1: 18; 1 Тим. 6: 16. «Видеть, узреть Бога» в Новом Завете означает исключительно непосредственное общение с Богом «в буду-

щем веке». Ср. Мф. 18: 10; Откр. 22: 4. О выражении «видеть лице Божие» см. исследование с точки зрения истории религии: Nötscher F. «Das Angesicht Gottes schauen» nach biblischer und babylonischer Auffassung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969 (Reprographischer Nachdruck первого издания 1924 г.); это издание в виде дополнения включает большую статью Баудиссина 1915 г.: Wolf Wilhelm Graf Baudissin. «Gott schauen» in der alttestamentlichen Religion. (В. Л.)

147. С. Н. Булгаков в опубликованной в 1917 г. книге «Свет невечерний» (гл. «Софийность твари», раздел «Материя и тело») отмечал: «<...> согласно учению Плотина, тело само по себе есть дурное, злое начало. Напротив, в платонизме понимание тела как зла, оков и темницы для духа (выраженное с наибольшей силой в «Федоне» и отчасти в «Федре») еще борется с более положительным к нему отношением, которое высшего напряжения достигает в платоновской эротике. Поэтому аскетический мотив учения Платона следует понимать не в смысле метафизического осуждения тела, но как требование практического, религиозно-этического аскетизма, — во имя борьбы с греховной плотью ради победы духа, приводящей к просветлению и тела. Обычно эти два устремления аскетизма, принципиально противоположные между собой, хотя и имеющие внешнее сходство, настойчиво смешиваются одно с другим» (Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения <1917>. М.: Республика, 1994. С. 213); «Неоплатонический уклон мысли в вопросе о плоти проявляется иногда и в христианстве. Задача христианского аскетизма состоит в борьбе не с телом, но *за* тело, ибо христианство видит в теле не оковы, а храм Божий. Уклон в сторону принципиального осуждения тела ощутим, напр., в оригеновском спиритуализме» (там же. С. 215); «Новейшая германская философия также отличается идеалистическим отвержением подлинной телесности, которая понимается лишь как трансцендентальная схема чувственного опыта или его неразложимый остаток <...>»; «Христианство заключает в себе совершенно иное понимание телесности. Телу придается в нем положительное и безусловное значение» (там же. С. 216). (Н. Н.)

148. Ср.: «Заслуживает особенного внимания, что Христос именуется в Новом Завете, как «сам Спаситель тела» <...> (Еф. 6: 23) и «глава тела, церкви» <...> (Кол. 1: 18). Церковь же неоднократно именуется «*телом Христовым*». «Так должны любить мужья своих жен, как свои тела: любящий жену любит самого себя, ибо никто никогда не имел ненависти к своей плоти, но питает и греет ее, как и Господь Церковь, потому что мы члены Тела Его, от Плоти Его и от костей Его. Посему оставит человек отца и мать и прилепится к жене своей, и будут двое одна плоть» (Быт. 2: 24). «Тайна сия велика, я говорю по отношению ко Христу и Церкви»

(Еф. 5: 28-32). Церковь есть «*Тело* Его, полнота наполняющего во всем» (Еф. 1: 23)» (Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения <1917>. М.: Республика, 1994. С. 216). (Н. Н.)

149. См. также ниже: образец «эстетической концепции — Бернард Клервосский (комментарий к Песни песней) — красота в Боге, невестность души во Христе» (С. 212). Имеются в виду «Sermones supra Cantica canticorum» («Проповеди о Песни Песней») Бернарда Клервосского — 86 проповедей (последняя не закончена), основанных на мистическом толковании 1,1-3,3 Песни Песней: взаимоотношения невесты и жениха (или новобрачных) трактуются как взаимоотношения души и Бога. Бернард или Бернар Клервосский (Bernard de Clairvaux; 1090-1153) — один из наиболее влиятельных деятелей католической церкви в первую половину XII в.: монах цистерцианского ордена с 1113 г., а с 1115 г. — настоятель основанного им аббатства Клерво (Clairvaux); богослов-мистик; святой католической церкви и Учитель церкви (Doctor ecclesiae). Из новейших работ о нем см. опыт синтеза жизни и деятельности: Dinzelbacher P. Bernard von Clairvaux: Leben und Werk des berühmten Zisteriensers. Darmstadt: Primus Verlag, 1998; в частности о «Sermones supra Cantica canticorum» — S. 175-186 (с обширной библиографией); см. также историю западноевропейской христианской мистики: Ruh K. Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. 1. München: Beck, 1990; о «Sermones» — S. 249-268. Обзор христианских толкований «Песни песней» (с основной литературой) см.: Hoheslied, III // Theologische Realenzyklopädie. Bd. 15. Berlin: W. de Gruyter, 1986. Из новых переводов «Sermones» Бернарда ср. перевод на англ. язык в серии: Cistercian Fathers Series. Nos. 4, 7, 31, 40: Bernard of Clairvaux. On the Song of Songs. I-IV (Kalamazoo, Michigan: Cistercian Publications, 1971-1980). Критическое издание сочинений Бернарда под редакцией Ж. Леклерка (Jean Leclercq) вышло в Риме в 8 томах: Sancti Bernardi opera omnia. Roma, 1957-1976. (В. Л.)

См. также обзор жизни, деятельности и основных воззрений Бернарда Клервосского у В. И. Герье (Герье В. И. Западное монашество и папство. М.: Т-во «Печатня С. П. Яковлева, 1913 (Зодчие и подвижники «Божьего царства». Ч. 2). С. 27-138). Л. П. Карсавин в своих работах 1910-х гг. неоднократно касался мистической теории Бернарда Клервосского, его учения о любви к Богу и к ближнему, и в особенности тем, связанных с его проповедями о Песни Песней (Карсавин Л. П. Бернард Клервосский // Нов. энц. словарь Брокгауз-Ефрон. Т. 6. Стб. 157-161; то же // Христианство: Энц. словарь. М.: Бол. Росс. энц., 1993. Т. 1. С. 200-202; Он же. Основы средневековой религиозности XII-XIII веков, преимущественно в Италии. Пг., 1915. С. 52-53, 144, 146, 176, 205-206, 220, 229-232; Он же. Культура средних веков. Пг.: Изд-во «Огни», 1918.

С. 171-173; Он же. Католичество. Пг.: Изд-во «Огни», 1918. С. 15-16). Однако упоминание в *АГ* в связи с Бернардом Клервосским мотива «нёвестности души» отсылает, скорее всего, к тому разделу в книге Л. П. Карсавина «Noctes Petropolitanae» (Пг., 1922), где развернута тема «мистического брака души со Словом» средневекового теолога (Карсавин Л. П. Малые сочинения / Сост., вступ. ст. и комм. С. С. Хоружего. СПб.: Алетейя, 1994. С. 157-163). (Н. Н.)

150. См. также ниже о «чистоте и глубине приятия Франциска, Джиотто и Данте» и о «Франциско-Джиотто-Дантовой струе» в наиболее значительных явлениях эпохи Возрождения (С. 134). Выше же дано определение второй тенденции христианства, нашедшей наиболее глубокое выражение «в явлении Франциска, Джиотто и Данте»: «абсолютная жертва для себя и милость для другого»; «То, что другой преодолевает и отвергает в себе самом, как дурную бесконечность, то я приемлю и милую в нем, как дорогую плоть другого»; «милующее оправдание и приятие данности» (С. 133, 134, 134).

Франциск Ассизский (лат. Franciscus Assisiensis, итал. Francesco d'Assisi; 1181/1182-1226) — знаменитый итальянский проповедник, учредитель ниществующего ордена францисканцев, святой католической церкви. В конце XIX и в первой четверти XX в. в европейской и русской культуре наблюдается исключительный интерес и внимание к личности и жизни Франциска Ассизского. Поворотным событием в исследовании его жизни, веры и деятельности стала книга французского протестанта и ученика Э. Ренана — Поля Сабатье (Sabatier P. Vie de S. François d'Assise. Paris: Fischbacher, 1894; рус. пер.: Сабатье П. Жизнь Франциска Ассизского. М.: Посредник, 1895), попавшая в Индекс запрещенных книг католической церкви, но выдержавшая при этом уже к началу XX в. почти 30 изданий. В русле этого интереса к Франциску Ассизскому знаменателен перевод книги гейдельбергского профессора новозаветной экзегезы и истории церкви Адольфа Гаусрата (Хаусрат, Adolf Hausrath; 1837-1909) «Арнольдисты» (Die Arnoldisten, 1895) — третьей книги его трилогии «Die Weltverbesserer im Mittelalter» (1895), — бóльшая часть которой посвящена Франциску и францисканству (Гаусрат А. Средневековые реформаторы / Пер. с нем. под ред. Э. Л. Радлова. СПб.: Л. Ф. Пантелеев, 1900. Т. 2: Арнольдисты: Вальденцы. Франциск Ассизский. Вечное Евангелие. Сегарелли. Дольчино; см. о Франциске и францисканстве: С. 68-234). В 1908 г. выходит книга В. И. Герье — итог его многолетних занятий этой темой (Герье В. И. Франциск — апостол нищеты и любви. М.: Т-во «Печатня С. П. Яковлева, 1908), где подчеркнуто выраженное Франциском стремление к приятию и оправданию мира: «Душевное веселие, которым был

поникнут Франциск и которого он требовал от своих последователей, является выдающейся чертой францисканства и нового монашеского идеала. Благодаря этой черте средневековый аскетизм преобразовывается в лице Франциска. Мотивом старого монашества служило не только стремление к небесному царствию, но и убеждение, что противоположный этому небесному царству земной мир полон зла и нечестия и потому достоин лишь презрения. В лице Франциска аскетизм приходит к сознанию, что и земной мир есть мир Божий и потому прекрасен» (там же. С. 158). В 1910-е гг. деятельность Франциска и францисканцев была рассмотрена в обеих диссертациях Л. П. Карсавина, а также в его предисловии к «Откровениям бл. Анджелы» (Карсавин Л. П. Очерки религиозной жизни в Италии XII-XIII веков. СПб., 1912; Он же. Основы средневековой религиозности XII-XIII веков, преимущественно в Италии. Пг., 1915. С. 36, 86, 144, 177, 190-191, 197, 206-207, 215, 217, 221, 232; Он же. Введение // Откровения бл. Анджелы / Пер. и вступ. ст. Л. П. Карсавина. М.: Г. А. Леман, 1918. С. 1-56). Истории францисканского ордена в первые десятилетия его существования касается П. М. Бицилли в исследовании, посвященном хронике Салимбене (Бицилли П. М. Салимбене: Очерки итальянской жизни XIII века. Одесса, 1916). Тогда же появляется перевод «Цветков Франциска» (Fioretti di San Francesco) — знаменитого собрания кратких и простых рассказов об итальянском подвижнике, вышедших из среды его ближайших последователей (Цветочки св. Франциска Ассизского / Пер. А. Печковского. М., 1914).

Соединение имен Франциска, знаменитого итальянского живописца Джотто ди Бондоне (Giotto di Bondone; 1266(?)-1337), считавшегося автором фресок о жизни Франциска, и Данте Алигьери, творца «Божественной комедии», для обозначения особого явления в истории западной культуры сложилось не сразу и связано с книгой гейдельбергского историка искусств Хенри Тоде (Henry Thode; 1857-1920), вышедшей в 1885 г. (Thode H. Franz von Assizi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin: Grote, 1885; 2-te verbesserte Aufl., 1904), идеи которой, как отметил В. И. Герье, и были подхвачены П. Сабатье в его необычайно популярном сочинении (Герье В. И. Франциск... С. 318-319). Уже А. Гаусрат, ссылаясь на Х. Тоде, говорил о влиянии Франциска на Джотто и последующую художественную культуру: «<...> Франциск внес в католическую церковь дух более сердечной любви; его мы видим в чистых, подобных ангельским, чертах изображений Джиотто, живописца его легенды, который исключительно находился под влиянием святого и прославлению его посвятил половину своей жизни. Опоэтизирование святым Франциском творения Божия содействовало поэтическому пониманию всего сотворенного также среди учеников его, как это

показывает францисканская лирика и побасенки Фиоретти, из веселых рассказов которых выросла итальянская новелла. Таким образом влияние ассизского монаха отчасти относится и к истории искусства и литературы в Италии» (Гаусрат А. Средневековые реформаторы. Т. 2. С. 185-186). Сам Х. Тоде писал, как цитирует его В. И. Герье по второму изданию его книги: «В Франциске Ассизском достигает своей вершины великое движение западного христианского мира, движение, которое не ограничивается религиозной областью, но, будучи универсальным в собственном смысле этого слова, становится подготовляющей и толкающей силой новой культуры» (Герье В. И. Франциск... С. 319). В заключении своей книги А. Гаусрат в соответствии со своей концепцией, возводящей арнольдистов к Абеляру, отнес к арнольдистам с их идеалом — «бедная жизнь апостолов» — не только Франциска, который, по его словам, пробовал осуществить этот идеал «в своей личной жизни — жизни любви», но и Данте, имея в виду прежде всего его апологию Франциска в «Божественной комедии» (Рай, XI, 37-117) (Гаусрат А. Средневековые реформаторы. Т. 2. С. 318-320). Вместе с тем, следует заметить, что Х. Тоде протестовал против тех, которые называли «гигантское творение» Данте «францисканской поэмой» (Герье В. И. Франциск... С. 328). В. И. Герье в этом случае предпочитал говорить о Франциске как инициаторе не культуры Возрождения с ее индивидуализмом и субъективизмом (как Х. Тоде и П. Сабатье), а религиозного возрождения: «<...> проповедь Франциска оставила глубокие следы в культурной жизни итальянского народа. Ее последствием было *возрождение*, но возрождение религиозное, подъем религиозного чувства и лишь чрез его посредство францисканское движение подействовало плодотворно на искусство и культуру Италии» (там же. С. 325). Французский историк и литератор Эмиль Жебар (Emile Gebhart; 1839-1908), чьи сочинения в начале XX в. были популярны в России и неоднократно переводились, в своей книге «Мистическая Италия» (Gebhart E. L'Italie mystique: Histoire de la Renaissance religieuse au moyen âge. Paris: Hachette, 1890; 2 ed. 1893; рус. пер.: Жебар Э. Мистическая Италия: Очерк из истории возрождения религии в Средних веках. СПб., 1900), указав, что в вопросе о влиянии св. Франциска на поэзию и искусство в Италии он следует Х. Тоде, рассматривает деятельность Франциска как наивысшее проявление религиозного подъема в Италии XII-XIII вв. (см. о Франциске Ассизском: Жебар Э. Мистическая Италия. С. 84-140). Уделив в подробной истории первоначального францисканства основное внимание спиритуалам, как наиболее верным последователям основателя ордена, Э. Жебар затем посвящает особый раздел творчеству Джотто (там же. С. 283-294) и отдельную главу — Данте (там же. С. 295-332), в котором, как и в Джотто, видит носителя мистического идеализма средних веков.

В окружении профессора петербургского университета И.М.Гревса, учеником которого был Л. П. Карсавин, сочетание имен Франциска, Джотто и Данте вопринималось как нечто безусловное. По воспоминаниям другого его ученика — Н. П. Анциферова, героями И. М. Гревса были «духовно прекрасные личности», «носители (или искатели) правды» — Августин, Франциск, Данте (Анциферов Н. П. Из дум о былом: Воспоминания. М.: Феникс; Культурная инициатива, 1992. С. 169). В 1910-е гг., когда М.М.Б. посещал лекции в петербургском университете, И.М.Гревс вел семинар по Данте и просеминарий по Франциску: «Франциск Ассизский был одним из центров наших семинарских занятий. Его светлый аскетизм (beati, qui rident <блаженны те, которые смеются>), вытекающий из его восприятия мира, наполненного божеством, почти пантеистического, его visceroze amore («нутром и чревом хочется любить») ко всему тварному миру, его преображение всех страданий в радость — все это бесконечно привлекало меня» (там же. С. 293). Описывая «историческую» экскурсию по Италии, организованную И. М. Гревсом в 1912 г., Н. П. Анциферов рассказывает о «великом искусстве Джотто» и добавляет имя еще одного знаменитого художника — Фра Анджелико (Fra Angelico; ок. 1400-1455), поясняя: «Фра Анжелико — Франциск Ассизский живописи» (там же. С. 292). Тогда же представление об особом направлении в истории европейской культуры, связанное с именем Франциска, вышло за пределы узкого круга медиевистов и нашло отражение как в популярной богословской, так и в философской литературе. Так, М. В. Лодыженский сопоставил св. Франциска и св. Серафима Саровского как представителей мистики Запада и Востока (Лодыженский М. В. Свет незримый: Из области высшей мистики. СПб., 1912), а С. Л. Франк в 1922 г. в статье «Кризис западной культуры» противопоставил концепции Шпенглера «иное понимание истории западной культуры», заметив в подстрочном примечании, что «в этом понимании мы сходимся с одним из самых выдающихся русских историков западной культуры — с Л. П. Карсавиным», а затем очертил это «иное понимание»: «В эпоху так называемого позднего средневековья, начиная, примерно, с XII-XIII века, в европейской культуре намечается великий духовный сдвиг, в известном смысле определивший собою все ее дальнейшее развитие. В противоположность одностороннему аскетически-дуалистическому направлению, по которому <...> пошло религиозное развитие первого периода средневековья, возникает великий замысел и великое влечение к оправданию, религиозному осмыслению и озарению конкретных «земных» начал жизни — живой человеческой личности со всем богатством ее душевного мира, природы, рационального научного знания. Это есть попытка, не отрываясь от целостного духовного центра, преодолеть его замкнутость, распространить его лучи

на всю конкретную периферию жизни. В Франциске Ассизском, в живописи Фра Анжелико и Джотто мы имеем яркие проявления этого духа. Величайшее, самое глубокое и целостное свое выражение он получает у Данте. «Vita nuova» Данте есть луч света, открывающий совершенно новый мир, истинно новую жизнь, какой она могла бы быть, какою она должна быть» (Франк С. Л. Кризис Западной культуры // Освальд Шпенглер и Закат Европы / Н. А. Бердяев, Я. М. Букшпан, Ф. А. Степун, С. Л. Франк. М.: Книгоизд-во «Берег», 1922 <предисловие датировано дек. 1921 г.>. С. 51-52). Назвав Л. П. Карсавина, С. Л. Франк имел в виду прежде всего его книги «Основы средневековой религиозности», «Культура средних веков» и «Католичество» с их суждениями о Франциске Ассизском и двух идеалах или двух направлениях в истории католичества — «отречения от мира» и «признания мира и всего человеческого» (Карсавин Л. П. Основы средневековой религиозности. С. 180-201, 206-208, 218-224; Он же. Культура средних веков. Пг.: Изд-во «Огни», 1918. С. 174-176, 178, 180; Он же. Католичество. Пг.: Изд-во «Огни», 1918. С. 12-13, 16-17, 94-98).

О Франциске Ассизском см.: Бицилли П. М. Св. Франциск Ассизский и проблема Ренессанса <1927> // Он же. Место Ренессанса в истории культуры. СПб.: Мифрил, 1996. С. 171-200. Из новейших обзоров ср.: Franciscus von Assisi // Theologische Realenzyklopädie. Bd. 11 (1983). S. 299-307 (с обширной лит-рой). О Джотто и Данте см.: Соломин Г. К. Джиотто ди Бондоне: Эпоха раннего Ренессанса. СПб., [1915]; Giotto // Enciclopedia Dantesca. T. 3. Roma, 1971. P. 176-178. О Франциске Ассизском и Данте см.: Vossler K. Die göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung. Heidelberg: Carl Winter, 1907-1910. Bd. 1, Teil 1 (1907); Bd. 1, Teil 2 (1907); Bd. 2, Teil 1 (1908); Bd. 2, Teil 2 (1910) <сплошная пагинация>: S. 102-107, 469-471, 709-711; Auerbach E. Franz von Assisi in der Komödie <1944> // Он же. Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. Bern: Francke, 1967. S. 43-54; The Dante Encyclopedia. New York: Garland Publishing, 2000.

М.М.Б. сохранял интерес к теме св. Франциска на протяжении всей своей творческой деятельности, как это показывают относящиеся к Франциску Ассизскому библиографические выписки 1927-1928 гг. из книги М. Шелера «Сущность и формы симпатии» (*Т. 2*, 663, 708-709, 732-733), суждения о Франциске Ассизском и его связи с эпохой Возрождения в книге о Рабле (*ТФР* 64-66) и замысел его заметки конца 1950-х гг. о спиритуалах, наиболее ревностных последователей францисканства (*Т. 6*, 368-370). (В. Л., Н. Н.)

151. См.: Данте, «Божественная комедия», Рай, XIV, 61-66. В стихах Рай, XIV, 37-60 царь Соломон отвечает на вопрос о светозарности бесплотных душ блаженных после воскресения во пло-

ти. В ответ на слова Соломона оба хора блаженных произносят «Аминь!» (Рай, XIV, 61-66) «так стремительно и страстно, что этим они явно показывают, насколько желанно для них воссоединение с их мертвыми телами и, может быть, не только для них одних, но и для их матерей, отцов и всех, кого они любили в этом мире».

В 1913 г. известный английский специалист по итальянской литературе Гарднер (Edmund G. Gardner), в своей книге о Данте и мистиках (Gardner E. G. Dante and the Mystics. London: J. M. Dent & Sons, 1913), указал подтекст стихов Рай, XIV, 37-66 в богословско-аскетическом трактате Бернарда Клервосского (Bernard de Clairvaux) «De diligendo Deo» («О любви к Богу»), XI: 31, где Бернард дает толкование первого стиха пятой главы «Песни песней» по отношению к воскресению во плоти (Gardner E. G. Dante and the Mystics. P. 121). Этим объясняется, по Гарднеру, то, что на вопрос в стихах Рай, XIV, 13-18 отвечает именно Соломон (ему традиционно приписывается авторство «Песни песней»). Бернард Клервосский впервые появляется в «Божественной комедии» в Рай, XXXI, 58 как последний вожатый Данте. Об известности в России книги Гарднера о Данте и мистиках и, следовательно, его анализа данного места «Божественной комедии» свидетельствует, в частности, то, что в тех же «Записках Орловского государственного университета», где появилась статья М. И. Кагана «Как возможна история», напечатана статья В. А. Сапожниковой (Сапожникова В. А. Образ Беатриче в «Божественной комедии» Данте и его истолкование // Записки Орловского государственного университета. Выпуск 1. Серия общественных наук. Орел, 1921. С. 295-313), которая упоминает «крупного дантолога современности» Гарднера (там же. С. 309, 312), а в конце статьи называет книгу Гарднера — «Dante and the Mystics» (там же. С. 312-313).

О «De diligendo Deo» XI: 31 см.: On Loving God by Bernard of Clairvaux with an Analytical Commentary by Emero Stiegman. Kalamazoo, Michigan: Cistercian Publications, 1995. См. также новейшее научное издание трактата с переводом на французский язык: L'Amour de Dieu. La Grâce et le libre arbitre. Introduction, notes et index par Françoise Callerot et alii. Paris: Éditions du Cerf, 1993 (Sources Chrétiennes, No. 393). О незаконченном комментарии Бернарда к «Песни песней» см. прим. 149. О телесности в «Божественной комедии» вообще см.: Guardini R. Leib und Leiblichkeit in Dantes Göttlicher Komödie // Anteile: Martin Heidegger zum 60. Geburtstag. Frankfurt am Main: Klostermann, 1950. S. 154-177. Из новейшей литературы о Бернарде и Данте см.: Aversano M. San Bernardo e Dante: teologia e poesia della conversione. Salerno: Edisud, 1990; Botterill S. Dante and the Mystical Tradition: Bernard of Clairvaux in the «Commedia». Cambridge: Cambridge University Press, 1994. (В. Л.)

152. О «славе» см. прим. 241. Возможно, в данном месте подразумевается то понимание славы, которое вслед за Я. Буркхардтом (J. Burckhardt) развивал французский социолог Г. Тард (G. Tarde): «Слава это непомерная гордость одного лица, усугубленная удивлением присваивающих ее себе других лиц, гордость которых в силу самого этого факта подымается или стремится подняться до уровня первой. Удивление <...> является наслаждением, т. е. увеличением веры в себя, когда его объекту может предшествовать притяжательное местоимение *мой*; в этом случае оно является распространением неизвестного *я* на некоторое «я», пользующееся славой и присваиваемое себе первым; оно является уничтожением границ первого *я*» (Тард Г. Социальная логика / Пер. с франц. М. Цейтлина. СПб., 1901. С. 134). Г. Тард описывает также явление наделения славой лица, занимающего высокое социальное положение или имеющего особый культурный статус и становящегося предметом восхищения вне зависимости от его реального авторитета и личных заслуг: «<...> обыкновенный человек во всякое мгновенье и со всех сторон испытывает там <в городах> ощущения своего ничтожества, тогда как то та, то другая выдающаяся личность, быстро достигающая блестящей известности, часто совершенно не соответствующей ее заслугам, поощряется к тому, чтобы безмерно раздувать свою гордость. <...> чем более я присваиваю себе кого-нибудь, тем более я склонен восхищаться им и чем более я восхищаюсь им, тем более мне кажется, что я его присваиваю» (там же. С. 355). Относительно происхождения идеи индивидуальной славы Г. Тард отметил, что именно «Буркгардт нашел возможным считать итальянское возрождение эрой зарождения и открытия идеи индивидуальной славы, индивидульной чести — понимайте славы и чести одного господствующего индивидуума, воплощающего в себе славу и честь всех» (там же. С. 356; ср.: Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Пер. С. Брилианта. СПб.: Книгоизд-во М. В. Пирожкова, 1904. Т. 1. С. 171-184 — глава «Известность и слава в эпоху Возрождения»). (Н. Н.)

153. О правовой личности см. прим. 138.

154. Об эстетике вчувствования см. прим. 159.

155. Данное различие отмечено Е. В. Аничковым (Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 177): *вчувствование* (Einfühlung) составляет конечный этап эстетического восприятия, ведущий, согласно Гроосу, к *сопереживанию* (das Miterleben). (Н. Н.)

156. Н. О. Лосский говорит не о переживании, а, как следует из названия его статьи 1914 г., о «восприятии чужой душевной жиз-

ни» (Лосский Н. О. Восприятие чужой душевной жизни // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 2. С. 189-200). Сам Н. О. Лосский отмечает, что в его книге «Обоснование интуитивизма» еще отсутствует различие между переживанием и наблюдением (т. е. восприятием) (там же. С. 191). В *АГ* равным образом употребляются оба понятия. То же употребление отмечено Н. О. Лосским у М. Шелера: «Шелер не отмечает разницы между содержанием сознания, которое есть *переживание*, и содержанием сознания, которое есть *только* предмет *наблюдения*. Поэтому он думает, будто одно и то же переживание может быть дано нам то «как чужое», то «как наше», так что возможна данность «индифферентного потока переживаний» (там же. С. 199). (Н. Н.)

157. См.: Лапшин И. И. Проблема «чужого Я» в новейшей философии. СПб., 1910. С. 58, 124; Он же. О перевоплощаемости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Т. 5. С. 261; Лосский Н. О. Восприятие чужой душевной жизни // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 2. С. 195-196. (Н. Н.)

158. Гомперц (Heinrich Gomperz) в своей книге «Учение о мировоззрении» (Gomperz H. Weltanschauungslehre. Jena u. Leipzig: E. Dierichs, 1905) оспаривает утверждение Витасека (Witasek S. Zur psychologischen Analyse der ästhetischen Einfühlung // Zeitschrift für Psychologie. 1901. Bd. 25. S. 1-49), что в процессе эстетического восприятия переживаются лишь представляемые чувства или эмоции, т. е. чувства или эмоции, возникающие на основании представляемых себе чувств или эмоций (Vostellungsgefühle) (Гомперц Г. Учение о мировоззрении / Пер. В. Базарова и Б. Столпнера. СПб.: Шиповник, [1912]. С. 237-238). О теории Витасека см. также: Лапшин И. И. Чувствования // Энц. словарь Брокгауз-Ефрон. СПб., 1903. Т. 38. С. 953-954; Он же. Проблема «чужого Я» в новейшей философии. СПб., 1910. С. 120-121; Мейман Э. Эстетика. М.: Гиз, 1919. Ч. 1. С. 96-97. О Витасеке см. прим. 206. (В. Л., Н. Н.)

159. Об «эстетике вчувствования» (нем. Einfühlungsästhetik), т. е. эстетике, основанной на понятии эстетического восприятия как вчувствования, см.: Volkelt J. Der Symbol-Begriff in der neuesten Ästhetik. Jena: H. Dufft, 1876 (гл. 3: Ф. Фишер; гл. 5: Лотце и работа Р. Фишера — Vischer R. Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik. Leipzig: H. Credner, 1873; эта работа вошла в сб. статей Р. Фишера — Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem. Halle a. d. Saale: M. Niemeyer, 1927; гл. 6: книга Г. Зибека — Siebeck H. Das Wesen der ästhetischen Anschauung, 1875); Vischer F. T. Das Symbol // Philosophische Aufsätze, Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet. Leipzig:

Füs (R. Reisland), 1887. S. 153-193 (начинается с ссылки на исследование Фолькельта — Der Symbol-Begriff..., 1876; S. 173-182: книга сына, Роберта Фишера, и его понимание Einfühlung; S. 192-193: исследование Зибека); Ziegler T. Zur Genesis eines ästhetischen Begriffs // Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. N.F. 1894. Bd. 7. S. 113-120 (здесь впервые появляется выражение «Einfühlungs-Ästhetiker»); Он же. Das Gefühl. Stuttgart: G. J. Göschen, 1893 (5-te Aufl., 1912) (вчувствование — ключ к пониманию прекрасного); Stern P. Einfühlung und Association in der neueren Ästhetik. Ein Beitrag zur psychologischen Analyse der ästhetischen Anschauung. Hamburg u. Leipzig: L. Voss, 1898 (см. историческое введение); Geiger M. Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung // Bericht über den IV. Kongress für experimentelle Psychologie in Innsbruck vom 19. bis 22. April 1910. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von F. Schumann. Leipzig: J. A. Barth, 1911. S. 29-73; Он же. Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses // Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. 1913. Bd. 1. S. 567-684; Moos P. Die deutsche Ästhetik der Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der Musikästhetik. Versuch einer kritischen Darstellung. Erster Band: Die psychologische Ästhetik. Berlin: Schuster & Löffler, [1920] (гл. 4: Die Einfühlungsästhetik. Lipps; гл. 3: Der abstrakte Psychologismus. Witasek; гл. 7: Die Illusionsästhetik. Lange; гл. 8: Die Selbstaufhebung der psychologischen Ästhetik. 1. Meumann. 2. Volkelt; гл. 1: Die biologisch-sensualistische Ästhetik. 1. Groos. 2. Müller-Freienfels). Из новейших работ см.: Perpeet W. Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1966. Bd. 11. S. 193-216; Он же. Einfühlungsästhetik // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1972. Sp. 397-400; Allesch C. G. Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene. Göttingen: C. J. Hogrefe, 1987; Fontius M. Einfühlung, Empathie, Identifikation // Ästhetische Grundbegriffe / Hrsg. von Karlheinz Barck et alii. Stuttgart: Metzler, 2001. Bd. 2. S. 121-142. (В. Л.)

160. Фридрих Теодор Фишер (Friedrich Theodor Vischer, 1807-1887) — известный немецкий эстетик, литературный и художественный критик, публицист, писатель, один из влиятельнейших деятелей умственной и культурной жизни Германии во второй половине XIX в. См. биографический очерк: Weltrich R. // Allgemeine Deutsche Biographie. Leipzig: Duncker & Humblot, 1896. Bd. 40. S. 31-64. О значении Фр. Фишера в развитии понятия «вчувствования» в эстетике см.: Perpeet W. Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1966. Bd. 11. S. 193-216; Volkelt J.

Der Symbol-Begriff in der neuesten Ästhetik. Jena: H. Dufft, 1876 (гл. 3). В истории систематической эстетики Фр. Фишер известен своей монументальной «Эстетикой, или Наукой о прекрасном», выходившей с 1846 по 1857 г.; см. второе издание 1922-1923 гг. в 6 томах: Vischer F.T. Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. 2-te Aufl. / Hrsg. von Robert Vischer. 6 Bände. München: Meyer & Jessen, 1922-1923. Не следует забывать, однако, что в своих неопубликованных лекциях по эстетике, начиная с середины 1850-х гг., Фр. Фишер отвергает метафизическое обоснование прекрасного в первых двух томах своей «Эстетики, или Науки о прекрасном» и исходит из акта чувственного созерцания (Anschauung). См. его «Критику моей эстетики» 1866 г.: Vischer F.T. Kritik meiner Ästhetik // Он же. Kritische Gänge. 2-te, vermehrte Aufl. / Hrsg. von Robert Vischer. München: Meyer & Jessen, 1922. Bd. 4. S. 222-329; особенно S. 224 и 236 (прекрасное возникает лишь при контакте предмета и воспринимающего субъекта, причем действительно активным в этом контакте является субъект). О различных эстетических построениях Фишера см.: Oelmüller W. Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1959; особенно гл. 4 (обоснование эстетического в идее прекрасного) и гл. 5 (обоснование эстетического в символике). Ср. также диссертацию Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (отпечатана в 1855 г.), в которой он строит свою теорию, отталкиваясь от метафизического обоснования прекрасного в первых двух томах «Эстетики» Фр. Фишера; резко полемическое сопоставление «Эстетики» Фишера и диссертации Чернышевского см.: Случевский К. Явления русской жизни под критикой эстетики. [Вып.] 2. СПб., 1866. См.: Мейман Э. Эстетика. М.: Гиз, 1919. Ч. 1. С. 74-76.

Герман Лотце (Hermann Lotze, 1817-1881) — влиятельный немецкий философ. О Лотце в связи с вчувствованием см.: Volkelt J. Der Symbol-Begriff in der neuesten Ästhetik. Jena: H. Dufft, 1876 (гл. 5); ср. также: Lotze H. Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München: J.G. Cotta, 1868. S. 70-86 (о Гердере); Он же. Mikrokosmus. Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie: 3 Bände. 3-te Aufl. Leipzig: S. Hirzel, 1872-1878. Bd. 2 (1878). Buch 5: Der Geist. Kap. 2: Die menschliche Sinnlichkeit. <раздел:> Ästhetische Beurtheilung. S. 198-202. См. о нем: Мейман Э. Эстетика. М.: Гиз, 1919. Ч. 1. С. 76-78.

Герман Зибек (Hermann Siebeck, 1842-1920) — с 1875 г. ординарный профессор философии в Базеле, а с 1883 г. и до конца жизни в Гиссене. Был особенно известен работами по древнегреческой философии, истории психологии и философии религии. См. о нем: Eisler R. Philosophen-Lexikon. Berlin: Mittler, 1912; Moog W. // Kant-Studien, 25. 1920. S. 298-301; Ziegenfuss W.,

Jung G. // Philosophen-Lexikon, Bd. 2. Berlin: W. de Gruyter, 1950. Работы по эстетике: Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Psychologische Untersuchungen zur Theorie des Schönen und der Kunst. Berlin: Dümmler, 1875; Über musikalische Einfühlung // Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik. 1906. Bd. 127. S. 1-18; Grundfragen zur Psychologie und Ästhetik der Tonkunst. Tübingen: J.C.B. Mohr (P. Siebeck), 1909. В работе 1875 г. он еще не употребляет термин «вчувствование», хотя имеет в виду нечто сходное: эстетическое восприятие аналогично восприятию человеческой личности как «проявляющего себя во вне чувственного явления». В статье 1906 г. он принимает термин «вчувствование», но считает, что вчувствование основывается собственно не на том, что мы «вчувствуем себя» в предмет, а на том, что мы «вчувствуем» предмет «в себя» (S. 3-5); см.: Мейман Э. Эстетика. М.: Гиз, 1919. Ч. 1. С. 69-71.

Роберт Фишер (Robert Vischer, 1847-1933) — немецкий историк искусства, сын Ф.Т. Фишера; см. о нем: Metzler Kunsthistoriker Lexikon / Hrsg. von Peter Betthausen et alii. Stuttgart: Metzler, 1999. S. 423-425. «Einfühlung» как *термин* эстетики ввел и обосновал Р. Фишер в своей диссертации «Über das optische Formgefühl» (Leipzig: H. Credner, 1873), см.: Гомперц Г. Учение о мировоззрении / Пер. В. Базарова и Б. Столпнера. СПб.: Шиповник, [1912]. С. 231-232; Лапшин И. И. Проблема «чужого Я» в новейшей философии. СПб., 1910. С. 118; Мейман Э. Эстетика. М.: Гиз, 1919. Ч. 1. С. 80-81.

Йоханнес Фолькельт (Johannes Volkelt, 1848-1930) — видный немецкий философ, особенно известен как эстетик; см.: Volkelt J. Mein philosophischer Entwicklungsgang // Die Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen. [Bd. 1]. 2-te Aufl. / Hrsg. von Raymund Schmidt. Leipzig: F. Meiner, 1923. S. 215-243. Его энциклопедическая «Система эстетики» вышла в 1905-1914 гг. в трех больших томах (том первый посвящен основоположению эстетики): Volkelt J. System der Ästhetik. 3 Bände. München: C.H.Beck, 1905, 1910, 1914. Из рецензий см.: на 1-й том — Dinger H. // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1906. Bd. 1. S. 119-128; на 2-й том — Geiger M. // Там же. 1912. Bd. 7. S. 316-323; на 3-й том — Utitz E. // Там же. 1914. Bd. 9. S. 583-584. В защиту своей системы он в 1920 г. выпустил книгу: Volkelt J. Das ästhetische Bewusstsein. Prinzipienfragen der Ästhetik. München: C.H.Beck, 1920. А в 1925-1927 гг. вышло второе издание его «Системы эстетики» (особенно основательно переработан первый том, вышедший в 1927 г.): Volkelt J. System der Ästhetik. 2-te, stark veränderte Aufl. München: C.H.Beck, 1925-1927. См. о нем: Жинкин Н. И. Фолькельт Й. // Энц. словарь. Гранат. Т. 44. Стб. 221-223; Мейман Э. Эстетика. М.: Гиз, 1919. Ч. 1. С. 81-84;

Ziegenfuss W., Jung G. Philosophen-Lexikon. Berlin: W. de Gruyter, 1950. Bd. 2. S. 803-805.

Вильгельм Вундт (Wilhelm Wundt, 1832-1920) — знаменитый немецкий психолог и философ. О вчувствовании у Вундта см.: Wundt W. Grundzüge der physiologischen Psychologie. 5-te völlig umgearbeitete Aufl. Leipzig: W. Engelmann, 1903. Bd. 3. Abschnitt 4. Cap. 16: 2. Ästhetische Elementargefühle. S. 186-195 (психологический анализ явлений, обозначаемых выражением «вчувствование»); Он же. Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte. Dritter Band: Die Kunst. 4-te, neubearbeitete Aufl. Leipzig: A. Kröner, 1922. S. 48-56. См. о нем: Мейман Э. Эстетика. М.: Гиз, 1919. Ч. 1. С. 97-98.

Теодор Липпс (Theodor Lipps, 1851-1914) — видный немецкий психолог и философ, в 1890-е гг. и в начале XX в. был широко известен, и не только работами по эстетике. О Липпсе см. вступление к полной библиографии его работ: Bokhove N. W., Schuhmann K. Bibliographie der Schriften von Theodor Lipps // Zeitschrift für philosophische Forschung. 1991. Bd. 45. S. 112-118 (Einleitung), 118-130 (Bibliographie). См. также статьи Эмиля Утица и Морица Гейгера: Utitz E. // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1914. Bd. 9. S. 273-281 (статья-рецензия на работу Липпса 1913 г. «Zur Einfühlung»); Geiger M. Zur Erinnerung an Theodor Lipps // Там же. 1915. Bd. 10. S. 68-73 (обзор эстетики Липпса в целом). Липпс разрабатывал вчувствование не только в эстетике — см. его работы: Die Ethischen Grundfragen. Hamburg u. Leipzig: L. Voss, 1899 (рус. пер. 1905). S. 21-25 (практическое и эстетическое вчувствование); Leitfaden der Psychologie. Leipzig: W. Engelmann, 1903 (рус. пер. 1907). S. 187-201 (гл. 14: Die Einfühlung). См. также прим. 103. (В. Л.)

161. См. ниже: «внутреннее подражание жизни (Гроос)» (С. 150). Карл Гроос (Karl Theodor Groos, 1861-1946) — немецкий психолог и философ; см. о нем: Neue Deutsche Biographie. Berlin: Duncker & Humblot, 1966. Bd. 7. S. 130. Основные работы по эстетике: Einleitung in die Ästhetik. Giessen: J. Ricker, 1892 (рус. пер.: Гроос К. Введение в эстетику. Киев; Харьков: Южно-Русское книгоизд-во Ф. А. Иогансона, 1899); Der ästhetische Genuss. Giessen: J. Ricker, 1902; Ästhetik // Die Philosophie im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Festschrift für Kuno Fischer / Hrsg. von Wilhelm Windelband. 2 Bände. Heidelberg: Carl Winter, 1904-1905. Bd. 2 (1905). S. 136-174. Известностью пользовались две монографии Грооса об играх человека и играх животных: Die Spiele der Thiere. Jena: G. Fischer, 1896; Die Spiele der Menschen. Jena: G. Fischer, 1899 (репринтное издание: Hildesheim: Olms, 1973); ср. также: Groos K. Der Lebenswert des Spiels. Jena: G. Fischer, 1910. См. обзор эстетики Грооса: Аничков Е. В. Очерк развития эстети-

ческих учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 172-175; Мейман Э. Эстетика. М.: Гиз, 1919. Ч. 1. С. 102-105; Кон И. Общая эстетика. М.: Гиз, 1921. С. 107. (В. Л., Н. Н.)

162. Конрад Ланге (Konrad Lange, 1855-1921) — немецкий историк искусства; см. о нем: Neue Deutsche Biographie. Berlin: Duncker & Humblot, 1982. Bd. 13. S. 550-551. См.: Lange K. Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Leipzig: Veit, 1895 (первая формулировка его теории эстетического наслаждения, как наслаждения особого рода иллюзией); Он же. Das Wesen der Kunst. Berlin: G. Grote, 1901. 2 Bände (2-е изд. в одном томе вышло там же в 1907 г.). См. обзор его теории: Мейман Э. Эстетика. М.: Гиз, 1919. Ч. 1. С. 103-114, 157-159; Кон И. Общая эстетика. М.: Гиз, 1921. С. 108-109. (В. Л., Н. Н.)

163. Об эстетике Г. Когена см. прим. 105.

164. Шопенгауэр пишет (Мир как воля и представление. Т. 1. Кн. 3. § 36), что «*искусство*, создание гения» представляет собой (в отличие от науки) род познания идей (в платоновском значении). «Оно воспроизводит постигнутые чистым созерцанием вечные идеи, существенное и постоянное во всех явлениях мира <...>. Его единственный источник — познание идей, его единственная цель — передать это познание» (Шопенгауэр А. Собр. соч. В 6-ти томах. М.: ТЕРРА—Книжный клуб; Республика, 1999. Т. 1: Мир как воля и представление / Пер. Ю. И. Айхенвальда. Т. 1. С. 164). «Идеи постигаются только путем описанного выше чистого созерцания, которое совершенно растворяется в объекте, и сущность *гения* состоит именно в преобладающей способности к такому созерцанию; и так как последнее требует полного забвения собственной личности и ее интересов, то *гениальность* есть не что иное, как полнейшая *объективность*, т. е. объективное направление духа в противоположность субъективному, которое обращено к собственной личности, т. е. воле. Поэтому гениальность — это способность пребывать в чистом созерцании, теряться в нем и освобождать познание, существующее первоначально только для служения воле, избавлять его от этого служения, <...> полностью отрешаться на время от своей личности, оставаясь только *чистым познающим субъектом*, ясным оком мира <...>» (там же. С. 165). Шопенгауэр далее (§ 38) об этом созерцании без заинтересованности, без субъектности и чисто объективном, говорит как о «безболезненном состоянии» и вновь повторяет: «Но именно такое состояние я и описал выше как необходимое для познания идеи, как чистое созерцание: мы растворяемся в нем, теряемся в объекте, забываем всякую индивидуальность, отрешаемся от познания, идущего вслед за законом основания и воспринимающего

только отношения; и при этом, одновременно и нерасторжимо, созерцаемая единичная вещь возвышается до идеи своего рода, а познающий индивид — до чистого субъекта безвольного познания, и оба как таковые уже находятся вне потока времени и всяких других отношений» (там же. С. 174). В данном месте Шопенгауэр обобщает то, что было описано выше (§ 34): «<...> переход от обыденного познания отдельных вещей к познанию идеи совершается внезапно, когда познание освобождается от служения воле и субъект вследствие этого перестает быть только индивидуальным, становится теперь чистым, безвольным субъектом познания <...> Когда, поднятые силой духа, мы оставляем обычный способ наблюдения вещей <...>; когда мы, следовательно, рассматриваем в вещах уже не *где, когда, почему и для чего*, а единственно их *что?* <...>; когда вместо этого мы всей мощью своего духа отдаемся созерцанию, всецело погружаясь в него, и наполняем все наше сознание спокойным видением предстоящего объекта природы <...>, и по нашему глубокомысленному выражению <Шопенгауэр имеет в виду немецкий глагол sich verlieren>, совершенно *теряемся* в этом предмете <...>, тогда то, что познается, представляет собой уже не отдельную вещь как таковую, но *идею* <...>. И именно оттого погруженная в такое созерцание личность уже не есть индивид <...>» (там же. С. 159-160). См.: Мейман Э. Эстетика. М.: Гиз, 1919. Ч. 1. С. 44, 99-100; Ч. 2. С. 139-140; Кон И. Общая эстетика. М.: Гиз, 1921. С. 36. О философии искусства Шопенгауэра см. также: Levinson J. Schopenhauer, Arthur (1788-1860) // Encyclopedia of Ästhetics / Ed. by Michael Kelly. Oxford: Oxford University Press, 1998. Vol. 4. P. 245-250. (В. Л., Н. Н.)

165. Кроме небольшой книги 1900 г. о комическом — «Смех» (Le Rire. Essai sur la Signification du Comique) — у А. Бергсона (Henri Bergson) нет систематических работ по эстетике. См.: Bayer R. L'Esthétique de Bergson // Revue philosophique de la France et de l'étranger. 1941 (Janvier-Décembre). t. 131. P. 244-318; Dresden S. Les Idées esthétiques de Bergson // Les Études bergsoniennes. 1956. Vol. 4. P. 53-75. Реконструкцию эстетики Бергсона дает Л. Герман: Герман Л. Интуитивная эстетика Анри Бергсона // Литер. критик. 1935. № 5. С. 3-25. В данном контексте М.М.Б., скорее всего, имеет в виду понятие интуиции у Бергсона как единственного в своем роде способа познания, сравнимого с инстинктом и с художественным чутьем. См. определение интуиции согласно Бергсону, данное Н. О. Лосским со ссылкой на статью Бергсона «Введение в метафизику»: «Интуиция есть своеобразная интеллектуальная *симпатия*, «посредством которой мы проникаем во внутрь предмета», чтобы слиться с его индивидуальною, следовательно, невыразимою в общих понятиях природою и постичь его в его собственном существе» (Лосский Н. О. Интуитив-

ная философия Бергсона. 3-е изд. Пб.: Изд-во «Учитель», 1922. С. 17-18). (В. Л.)

166. Необычайная новизна живописной манеры импрессионистов и быстрое ее усвоение в Европе привели к началу XX в. к попыткам рассматривать импрессионизм как явление стиля, охватывающего все области культуры и культурного творчества. Среди многих работ, посвященных этому, см., например, вышедшую в 1907 г. книгу Р. Гамана «Импрессионизм в жизни и искусстве» (Hamann R. Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln: Dumont-Schauberg, 1907; рус. пер. 1935). Позднее то же произошло во время Первой мировой войны, когда экспрессионизм из живописи распространился на литературу, театр и кино. В начале 1920-х гг. на какое-то время импрессионизм и его противоположность — экспрессионизм приобретают значение универсальных эстетических категорий. При этом живописная практика импрессионистов и экспрессионистов рассматривалась как частный случай их воплощения. Об этом собственно и говорит М.М.Б., отграничивая свое применение понятий «экспрессивный» и «импрессивный» от связанных с ними наименований художественных направлений и эстетических категорий. Одной из первых среди обильного числа работ о немецком экспрессионизме, появившихся на русском языке в первой половине 1920-х гг. (см. их перечень: Тоддес Е. А., Чудаков А. П., Чудакова М. О. Комментарии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 444-445), стала книга немецкого литературоведа О. Вальцеля (Oskar Walzel, 1864-1944) «Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890-1920)» (перевод четырех глав из кн.: Walzel O. Die deutsche Dichtung seit Göthes Tod. 2-te Aufl. Berlin: Askanischer Verlag, 1920), где была, в частности, сформулирована содержательная противоположность этих эстетических категорий. О. Вальцель, разграничивая эпоху до 1914 г. и после, отмечает, что признак первой — «задание пассивного созерцания», второй — «дух стремится снова к творческому действию». «Эту значительную и решающую противоположность, — согласно О. Вальцелю, — хотят исчерпать термины: импрессионизм и экспрессионизм. Но они остаются и после всестороннего обсуждения столь же многозначными, как и другая пара терминов: искусство отображения и искусство выражения. Точнее постигается существенное различие того и другого, если искусство, видящее свою высшую ценность в способности точного воспроизведения действительности, отграничить от искусства, которое вообще не хочет передавать действительности, но заменяет ее отображение свободным художественным творчеством и ищет своего права на существование в созидательной работе творческого духа» (Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в

современной Германии (1890-1920) / Авториз. пер. с нем. изд. 1920 г. О. М. Котельниковой; под ред. В. М. Жирмунского. Пб.: Academia, 1922. С. 7). О том, насколько глубоко эти универсальные категории вошли в сознание современников, свидетельствует и то, что В. Клемперер (1881-1960), ученик К. Фосслера, некоторое время преподававший вместе с О. Вальцелем в одном учебном заведении, еще в 1945 г. в своей известной книге «LTI: Язык Третьего рейха», обращается к этим категориям как общепринятым и общепонятным: «В классификации современного искусства и литературы (именно в такой последовательности, ведь начали в живописи, а потом присоединилась и литература) используют терминологическую пару «импрессионизм — экспрессионизм». Понятийные ножницы режут и разделяют здесь безупречно, ибо речь идет об абсолютных противоположностях. Импрессионист зависит от впечатления, производимого на него вещами, он передает то, что сам воспринял. Он пассивен, в каждый миг он отдается своему переживанию, в каждое мгновение он — иной, у него нет твердого, единого, постоянного душевного ядра, нет всегда равного себе Я. Экспрессионист идет от себя самого, он не признает власти вещей, а ставит на них свою печать, навязывает им свою волю, выражает себя с их помощью, в них, придает им форму в соответствии со своей сутью. Он активен, и его действия направляются уверенным в себе самосознанием неизменного и постоянного Я» (Клемперер В. LTI: Язык Третьего рейха: Записная книжка филолога / Пер. с нем. А. Б. Григорьева. М.: Прогресс-Традиция, 1998. С. 88). Расширенное понимание этих категорий как универсальных было хорошо известно в начале 1920-х гг. представителям Невельской школы философии и воспринято было ими критически. Так, в конце 1920-х гг. Л. В. Пумпянский, перешедший к тому времени на социологические позиции, в неопубликованной книге «Литература современного Запада и Америки» (1930) при характеристике этих категорий писал, имея в виду, несомненно, работы того же О. Вальцеля: «Немецкие академические историки объясняют происхождение экспрессионизма из противоположности <...> «импрессионистическому» направлению. Они просто констатируют перелом от «изображающего» искусства к «выражающему», vom Eindruck zum Ausdruck, а так как почти все из бывших направлений в литературе можно подвести под одно (особенно первое) из этих делений («Евгений Онегин» — Eindruck, «Мцыри» — Ausdruck, и т. д.!), то получается впечатление вечной борьбы антагонистов» (Архив Л. В. Пумпянского). Далее в той же книге Л. В. Пумпянский различает конкретное применение терминов импрессионизм и экспрессионизм для характеристики определенных исторических направлений немецкой литературы, к анализу которых он и обращается, и общетеоретическое значение этих категорий. Показательно и исполь-

зование этих категорий Б. А. Фохтом (1875-1946), русским неокантианцем и учеником П. Наторпа, для обозначения двух направлений в эстетике. Б. А. Фохт в 1925 г. писал, что в его докладе 1924 г. «О прекрасном как предмете искусства в учениях представителей Марбургской школы философии — Когена, Наторпа, Кинкеля и отчасти Кассирера — и об основных чертах художественного творчества, преднамечаемых этими учениями» различие эстетических воззрений Г. Когена и П. Наторпа можно было бы сопоставить, — но он этого не сделал, — с экспрессионизмом в противоположность импрессионизму и натурализму (Дмитриева Н. А. Борис Александрович Фохт: К истории русского неокантианства. М., 1999. С. 44). (Н. Н.)

167. Эстетика содержания — перевод нем. Gehaltsästhetik (в отличие от нейтрального Inhalt, Gehalt подразумевает содержание существенное, ценное) — в противоположность формальной эстетике (formale Ästhetik, Formästhetik). Ниже (С. 138) М.М.Б. поясняет, что́ существенно для эстетики содержания: «выражаемое <...> есть нечто объективно-значимое (объективная ценность)» и «эстетический объект выражает идею или некое объективное обстояние непосредственно» (*непосредственно* относится тут к *выражает*: непосредственно выражает...). Ходовое в немецкой эстетической литературе противопоставление формальной эстетики и эстетики содержания восходит к работам австрийского философа Роберта Циммермана (Robert Zimmermann, 1824-1898; с 1852 г. орд. проф. философии в Праге, а с 1861 и до конца жизни — в Вене). В 1858 г. Циммерман выпустил обратившую на себя внимание «Историю эстетики как философской науки» (Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft. Wien: W. Braumüller, 1858), в которой все эстетические построения, начиная с Платона и кончая Гербартом, оцениваются с точки зрения положения, что первоосновой прекрасного в искусстве является форма, а не содержание. В этом, как и в понимании формы, он следует Гербарту (Johann Friedrich Herbart, 1776-1841). По Гербарту, эстетическая форма определяется присущими какому-либо предмету отношениями (Verhältnisse); сущность прекрасного — в отношениях. См.: Weiss G. Herbart und seine Schule. München: E. Reinhardt, 1928. S. 115-117. В 1865 г. Циммерман выпустил и систематическое изложение эстетики — «Общая эстетика как наука о форме» (Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft. Wien: W. Braumüller, 1865). Об эстетике Циммермана см.: Volkelt J. Der Symbol-Begriff in der neuesten Ästhetik. Jena: H. Dufft, 1876 (Erstes Capitel); Wiesing L. Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Hamburg: Rowohlt, 1997; Burdorf D. Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte. Stuttgart; Weimar:

Metzler, 2001. S. 179-191: Kapitel IV. 6. Die formalistische Ästhetik Robert Zimmermanns. (В. Л.)

168. Противопоставление эстетики «экспрессивной» (от лат. ex-pressio — выдавливание чего-либо из чего-либо и перен. изображение, изложение, выражение) и эстетики «импрессивной» (от лат. im-pressio — вдавливание чего-либо во что-либо, тиснение и перен. запечатление, впечатление) исходит из противопоставления «выражения» и «впечатления» в обычном, психологическом значении. «Выражение» — видимое проявление, обнаружение душевных состояний или процессов в телесных явлениях (мимика, жесты), в различных способах поведения, в действиях и в результатах производящей деятельности человека; следовательно, в «экспрессивной» эстетике преобладает подход к произведению искусства, при котором последнее рассматривается как внешнее проявление внутренних, душевных или духовных, состояний или процессов. «Впечатление» — по определению В. С. Соловьева, «общий результат воздействия на данный субъект известного сложного явления или совокупности явлений (например, картины, вида природы, лица, события)» (Соловьев В. С. Впечатление // Энц. словарь Брокгауз-Ефрон. СПб., 1892. Т. 7. С. 333); следовательно, в «импрессивной» эстетике преобладает подход к произведению искусства, при котором последнее рассматривается как объективное явление, воздействующее на созерцателя. Из новейшей литературы о проблеме «выражения» в философии, психологии и эстетике см.: Tonelli G., Fichtner G., Kirchhoff R. Ausdruck // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 1. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1971. Sp. 653-662; см. там же статьи Р. Кирхофа (R. Kirchhoff) «Ausdrucksbewegung», «Ausdrucksgeben», «Ausdrucksprinzip», «Ausdruckspsychologie», «Ausdrucksverstehen»; Gumbrecht H. U. Ausdruck // Ästhetische Grundbegriffe / Hrsg. von Karlheinz Barck et alii. Stuttgart: Metzler, 2000. Bd. 1. S. 416-431 (обширная библиография); Scruton R. Expression // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2-nd edition in 29 volumes / Ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001. Vol. 8. P. 463-472; Ross S. Expression // The Dictionary of Art / Ed. by Jane Turner. London: Macmillan, 1996. Vol. 10. P. 689-692; Davies S. Artistic Expression // Routledge Encyclopedia of Philosophy / General Editor Edward Craig. London: Routledge, 1998. Vol. 1. P. 493-498; Spackman J. Expression Theory of Art // Encyclopedia of Aesthetics / Editor in Chief Michael Kelly. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998. Vol. 2. P. 139-144. О понятии «впечатление» в философии, естественных науках, живописи и литературе см. в монографии Майера Шапиро: Schapiro M. Impressionism. Reflections and Perceptions. New York: George Braziller, 1997. P. 21-42. То, что М.М.Б. называет «импрессивной

эстетикой», чаще называлось и продолжает называться «формальной эстетикой» или просто «формализмом». О «формальной эстетике» и «формализме» см. из новейшей литературы: Budd M. Formalism in Art // Routledge Encyclopedia of Philosophy / General Editor Edward Craig. London and New York: Routledge, 1998. Vol. 3. P. 706-708; Krukowski L. Formalism. Conceptual and Historical Overview // Encyclopedia of Aesthetics / Editor in Chief Michael Kelly. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998. Vol. 2. P. 213-217; Batkin N. Formalism in Analytic Aesthetics // Там же. P. 217-221; Davis W. Formalism in Art History // Там же. P. 221-225. (В. Л.)

169. Ср. ниже: «выражаемое <...> есть нечто объективно-значимое (объективная ценность)» и «эстетический объект выражает идею или некое объективное обстояние непосредственно, как для <эстетики> символизма и для эстетики содержания (Гегель, Шеллинг)» (С. 138). См.: Titzmann M. Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800-1880. Der Symbolbegriff als Paradigma. München: W. Fink, 1978; Pochat G. Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft. Köln: DuMont, 1983. (В. Л.)

170. Здесь «обстояние», возможно, соответствует нем. Sachverhalt (обычно переводится как «обстоятельства дела», «положение вещей», «положение дел»). См.: Smith B. Sachverhalt // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 8. Basel: Schwabe, 1992. Sp. 1102-1113. (В. Л.)

171. «Эстетикой содержания» М.М.Б. по традиции называет идеалистическую эстетику, возникшую на рубеже XVIII-XIX вв. и тесно связанную с романтической эстетической метафизикой. Историческим истоком эстетики содержания можно считать документ, известный в истории философии в качестве «Первой программы системы немецкого идеализма» (1796), найденный много лет спустя в Берлинском архиве Гегеля Ф. Розенцвейгом (одним из зачинателей так называемого диалогического мышления в XX в.), напечатанный и откомментированный им в 1917 г. (Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет. Т. 1. М.: Мысль, 1971. С. 211-213). Этот написанный рукою Гегеля фрагмент — плод, по-видимому, коллективного творчества трех товарищей — молодых Шеллинга, Гегеля и Гельдерлина (вопрос о персональном авторстве этого «спорного текста» окончательно не решен до сих пор). По своему содержанию «программа» трех друзей — проект «мифологии разума», соединяющий в себе познание, этику и политическую утопию в единстве эстетического порядка, именуемом здесь «чувственной религией». Ср.: «В завершение, идея, которая все объединяет, идея красоты в самом высоком платоновском смысле слова. Я убежден, что высший акт разума, охваты-

вающий все идеи, есть акт эстетический и что истина и благо соединяются родственными узами лишь в красоте. Философ подобно поэту должен обладать эстетическим даром. Люди, лишенные эстетического чувства, а таковы наши философы, — буквоеды. Философия духа — это эстетическая философия» (там же. С. 212). Ранний Шеллинг (в «Системе трансцендентального идеализма» и в «Философии искусства») представил искусство и философию в качестве двух воплощений эстетически понятого универсума. Только философия, по Шеллингу, может открыть основания самого искусства, ибо эти основания — не в «формах» искусства как таковых, а в «сущности», которую искусство воспроизводит бессознательно, а философия — рефлексивно. Ср.: «Все многообразные предметы в своем многообразии суть только *формы*, лишенные сущности; сущность принадлежит только единому и через это единое — тому, что способно принять его как общее в себя, в свою форму как особенное» (Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. М.: Мысль, 1966 . С. 66). Поэтому, продолжает Шеллинг, «я в философии искусства конструирую вначале не искусство *как* искусство, как данный особенный предмет, но универсум в образе искусства», так что если философия «воспроизводит абсолютное, данное в первообразе, то искусство — абсолютное, данное в изображении» (там же. С. 67). Таким образом, эстетика содержания раннего Шеллинга — это эстетика абсолютного, или идеального, — красоты; «истина и красота суть лишь два различных способа созерцания *единого* абсолютного» (там же. С. 68). Отталкивание зрелого Гегеля от Шеллинга и романтической эстетики, тем не менее, не было отрицанием исходной эстетической модели «мифологии разума», новой «чувственной религии». Поставив науку (спекулятивную философию) выше искусства и религии, провозгласив в начале своих «Лекций по эстетике» знаменитый тезис о «конце» искусства (точнее, «религии искусства» романтической эпохи), Гегель не ослабил, а наоборот, усилил идеи, набросанные в «Первой программе системы немецкого идеализма». В «Лекциях по эстетике» (читались в 1819-1829 гг., опубл. посмертно в 1835 г.) говорится: «Мы назвали прекрасное *идеей* прекрасного. <...> Таким образом, *прекрасное* следует определить как чувственное *явление*, чувственную видимость идеи» (Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х томах. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 114). По мысли М.М.Б., критика эстетики содержания возможна только на почве философской эстетики. Ведь даже Шопенгауэр, противник Гегеля, в значительной мере отдавал дань принципам эстетики содержания с ее тенденцией к онтологизации искусства, когда говорил в своем главном труде: в отличие от математики и естествознания, которые имеют дело с формами явлений, «другой род априорного познания, делающий возможным изображение прекрасного, относится не к форме, а к содержанию явлений, не к *как*, а к *что* яв-

ляющегося» (Шопенгауэр А. Собр. соч. В 5-ти томах. М., 1992. Т. 1: Мир как воля и представление. С. 227). При этом, однако, эстетика содержания, хотя и полагает «чувственную видимость» только «формой» (именно формой содержания идеи, или идейного содержания), она все же сохраняет существенной самую связь формы и содержания, материального и идеального. Как подчеркивал Гегель, «определенное содержание определяет также и соответствующую ему форму» (Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. С. 20), т. е. форма, представляющая содержание, обоснована и оправдана им. Ср.: «Когда идеалистическая эстетика усматривает красоту в значении произведения, то речь идет все же о *зримом явлении* этого значения — будь то идея прекрасного у Гегеля или воля у Шопенгауэра: обе должны, чтобы быть прекрасными, стать формой» (Wiesing L. Die Sichtbarkeit des Bildes: Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Hamburg: Rowohlt, 1997. S. 38). Соответственно, М.М.Б., полемизируя с русскими формалистами, называет их теоретические взгляды «изнанкой» эстетики содержания: «Изнанка всегда хуже лица. При прежнем взгляде <т. е. на почве эстетики содержания>, средствам изображения принадлежала все же существенная роль в произведении. Они должны были быть адекватными изображаемому и в этом отношении были незаменимы и незаместимы. Вовсе не любое средство, а лишь одно единственное удовлетворяло данной цели изображения» (*ФМЛ* 147). Критикуя в *АГ*, *ВМЭ*, *ФМЛ* формальную эстетику и поэтику (как в России, так и на Западе), М.М.Б. отметил оправданность критического подхода к эстетике содержания: «Философия и гуманитарные науки слишком любили заниматься чисто смысловыми анализами идеологических явлений, интерпретацией их отвлеченных значений и недооценивали вопросов, связанных с их непосредственной реальной действительностью в вещах и их подлинным осуществлением в процессах социального общения» (*ФМЛ* 16). И если в *ВМЭ* лишь отмечается, что «молодая русская поэтика» (т. е. формализм) является несомненным шагом вперед «по сравнению с предшествующим периодом, когда область искусства была главным прибежищем всякой научно безответственной, но претендующей на глубокомыслие болтовни» (С. 266), то в *ФМЛ* имеет место специальный разбор недостатков эстетики содержания на русской почве (в разделе «Три основные методические ошибки русской критики и истории литературы»).

Особые значение и интерес представляет критика эстетики содержания Г. Когеном в его «Эстетике чистого чувства» (1912). Для Когена эстетика содержания — это по преимуществу романтико-гегельянская эстетическая метафизика, выступающая по отношению к Канту как научный и культурно-исторический анахронизм. Ср.: «Превратив эстетику в орган философии, Гегель вновь

интеллектуализировал искусство, низвел его до подчиненной ступени в изображении истины и лишил его самостоятельности: красота и истина отныне стали одно и то же» (Cohen H. Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin: B. Cassirer, 1912. Bd. 1. S. 39). Из русских философов — современников М.М.Б. одним из немногих, кто осознавал необходимость критики эстетики содержания, был Г. Г. Шпет. В статье «Проблемы современной эстетики» (1923), Шпет, с одной стороны, отталкиваясь от формальной эстетики и неокантианской философии ценностей, утверждает: «Время вспомнить, что именно отвергнутая метафизическая эстетика была по преимуществу *эстетикою содержания* <...> идейное содержание как предметный фундамент эстетического наслаждения может пригодиться нам для выпрямления другой односторонности современной психологической эстетики» (Шпет Г. Г. Психология социального бытия. М.; Воронеж, 1996. С. 387-388). С другой стороны, подчеркивая преимущество «классической символической метафизики нового и старого времени» (Платон, Плотин, Шеллинг, Гегель) по сравнению с «дегенеративной метафизикой» XIX в., он бросает философам-идеалистам следующий упрек: «Их «произвол» — в другом. Они произвольно гипостазируют в реальное то, что имеет значение только идеальное, только возможное, а затем из этого quasi-реального создают особый второй мир, <...> перед которым наш — только иллюзия, призрак, переходящий феномен. Вот от этого метафизического соблазна и должна удерживаться современная философия и положительная философская эстетика. Свои задачи она призвана решать в *этом*, здешнем мире» (там же. С. 388). (В. М.)

172. Изживание себя — перевод нем. Sich-Ausleben, от глагола sich ausleben: жить, свободно (беспрепятственно) осуществляя свои жизненные силы и способности. «Изживание себя» («изживать себя») не раз появляется у М.М.Б. и, судя по реакциям русскоязычных читателей, понимается это слово чаще неверно. Русские словари тут никак не помогают. Именно: свободное (беспрепятственное) и исчерпывающее осуществление или выражение жизни моего «я». Это и имеет в виду Липпс. Ср. изложение взглядов Т. Липпса: Мейман Э. Эстетика. М.: Гиз, 1919. Ч. 1. С. 88 (изжить себя), 90-91 (самоизжитие). (В. Л., Н. Н.)

173. Фолькельт настаивает на различии вчувствования в повседневной жизни и вчувствования в эстетическом переживании, но различие это он изображает как различие в степени, как количественное, а не качественное различие. См.: Volkelt J. System der Ästhetik. 2-te Aufl. München: C.H.Beck, 1927. Bd. 1. S. 155-157 (о вчувствовании в обыденной жизни и эстетическом вчувствовании), 298-316 (о всесторонне развитом и чистом вчувствовании в эстетическом переживании). Анализ взглядов Фолькельта на

вчувствование см.: Ingarden R. Poglądy J. Volkelta na wczucie // Он же. Studia z estetyki. Warszawa: PWN, 1970. T. 3. S. 113-128. (В. Л.)

174. Ср.: Липпс Т. Эстетика // Философия в систематическом изложении. СПб., 1909. С. 378-379; Циглер Л. Об отношении изобразительных искусств к природе // Логос. 1910. Кн. 2. С. 182; Кон И. Общая эстетика. М.: Гиз, 1921. С. 59-61. (Н. Н.)

175. Гибридный (от лат. hibrida — помесь) — термин, встречающийся у Вяч. Иванова (Иванов В. И. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические М.: Мусагет, 1916. С. 340) и в работах Г. Г. Шпета преимущественно 1920-х гг. (Н. Н.)

176. Ср.: Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии: К вопросам социологической поэтики // Звезда. 1926. № 6. С. 254-261; Гомперц Г. Учение о мировоззрении / Пер. В. Базарова и Б. Столпнера. СПб.: Шиповник, [1912]. С. 93-97 (одушевление вещей), 236. (Н. Н.)

177. Понятие «гармонии» вводят пифагорейцы. См.: Walter J. Die Geschichte der Ästhetik im Altertum, ihrer begrifflichen Entwicklung nach dargestellt. Leipzig: Reisland, 1893. S. 102-105. Согласно Вальтеру (S. 103), само определение понятия пифагорейцами — «Гармония есть единство многообразного и со-гласие несогласного» — надо считать поворотным пунктом в истории эстетики. Правда, сами пифагорейцы (S. 104) видели в гармонии не основное понятие эстетики, а принцип всего их воззрения на мир, но это не ослабляет существенно значительность понятия. Ибо, с одной стороны, это воззрение на мир само является отчасти эстетическим, а с другой стороны, та область, в которой гармония могла быть проведена в жизнь, была лишь область эстетического, а именно — соотношение тонов. S. 106: В развитии эстетической теории греков мысль пифагорейцев составляет исходную точку, а пифагорейско-неоплатоническая мысль — точку завершения. М.М.Б. называет Аристотеля, ибо заслуга Аристотеля в развитии понятия гармонии у греков заключалась в критическом разборе и пересмотре понятия. «Аристотель рассматривал гармонию как единство и завершенность целого, как единство в многообразии, применяя это понятие решительно ко всем областям действительности» (Лосев А. Ф. Гармония // Филос. энц. М., 1960. Т. 1. С. 324). См. подробнее: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Книга II. М.: Искусство, 1994 (Часть седьмая: I и II). Ср.: Albert C. Harmonie, harmonisch // Ästhetische Grundbegriffe / Hrsg. von Karlheinz Barck et alii. Stuttgart: Metzler, 2001. Bd. 3. S. 1-25. (В. Л.)

178. Гедонический (от греч. hēdonikos — доставляющий наслаждение, удовольствие, полный наслаждений, от hēdonē — наслаждение, удовольствие): относящийся к удовольствию или на-

слаждению; доставляющий наслаждение или удовольствие. (В. Л.)

179. См. ниже: «перевоплощаясь, мы расширяем ценность своего я, мы приобщаемся (изнутри) человечески значительному и пр. <...> («человеческой значительности» по Липпсу и Фолькельту)» (С. 153). Ср.: Аничков Е. В. Эстетика // Энц. словарь Брокгауз-Ефрон. СПб., 1904. Т. 41. С. 102; Он же. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 177; Мейман Э. Эстетика. М.: Гиз, 1919. Ч. 1. С. 92-93 (повышение чувства ценности, самоценность). (Н. Н.)

180. Ср. Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля (под ред. И. А. Бодуэна де Куртенэ): (под словом «ложка») «Бочка мёду, а ложка дёгтю всё испортит»; (под словом «дёготь») «Кадка (бочка) мёду, ложка дёгтю: всё испортит» («напр. в речи: целый ворох любезностей и одна чувствительная колкость»). *Перефразировать* (не смешивать с перифразировать!) — здесь: изменить порядок слов поговорки для применения ее смысла к другим обстоятельствам. (В. Л.)

181. Тендировать (лат. tendere; франц. tendre, se tendre) — продвигаться, развиваться, действовать в определенном направлении; стремиться. (В. Л.)

182. Именно Эдип трагедий Софокла «Эдип-царь» и «Эдип в Колоне» положен в основу анализа трагического в «Лекциях по эстетике» Гегеля и в «Рождении трагедии» (гл. 9) Ницше (Гегель Ф. Г. В. Эстетика. В 4-х томах. М.: Искусство, 1971. Т. 3. С. 547, 592-593, 597-598; Ницше Ф. Соч. В 2-х томах. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 89-91). (Н. Н.)

183. Понятие «эстетическое спасение» восходит к знаменитой в свое время своим обращением к кантианской традиции книге Ф. А. Ланге «История материализма»: «Если же сущность религии видеть в возвышении душ над действительностью и в создании родины духа, тогда и самые очищенные формы в состоянии будут вызвать в существе те же психические процессы, как и слепая вера необразованной толпы, и никакая философская утонченность идей никогда не приведет этого к нулю. Недосягаемый образец этого дает Шиллер, который в своем «Царстве теней» обобщает христианское учение об искуплении в идею *эстетического искупления*. Возвышение духа в вере здесь становится переходом в воображаемое царство красоты, где всякий труд ожидает отдохновение, всякую борьбу и нужду — мир и спокойствие. Душа же, пораженная страшной мощью закона, перед которым не может устоять ни один смѐртный, раскрывается воле Божьей, признаваемой ею истинною сущностью собственной ее воли, и таким обра-

зом примиряется с божеством. Хотя эти моменты подъема и преходящи, все же они действуют на душу освобождающим и очищающим образом, а в отдалении виднеется завершение, которого никто не может нас лишить, — завершение, изображенное в вознесении Геркулеса. — Это стихотворение есть продукт такого времени и такого круга развития, которые никоим образом не были склонны признавать слишком много за специфически христианским; творец «Богов Греции» не изменяет себе — в известном смысле здесь все языческое, и тем не менее Шиллер здесь много ближе к традиционному религиозному настроению христианства, нежели просвещенная догматика, которая произвольно удерживает понятие Бога и отбрасывает как противоразумное учение об искуплении» (Ланге Ф. А. История материализма и критика его значения в настоящем / Пер. с 5 нем. изд. под. ред и с предисл. Вл. Соловьева. Киев; Харьков: Южно-русское книгоизд-во Ф. А. Иогансона, 1900. Т. 2. С. 334-335). (О стихотворении Шиллера «Царство теней» («Das Reich der Schatten») см. прим. 220). С. Г. Бочаров отметил и полемический характер этого тезиса у М.М.Б.: «Невозможно не прочитать этот тезис на фоне традиции русской религиозной философии начала века; возможно, он заключает в себе и конкретную реакцию на идею «смысла творчества» в бурно обсуждавшейся книге Н. А. Бердяева (1916). В центре этой книги проблема — «творчество и искупление» (Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 523). Действительно, в книге Н. А. Бердяева «Смысл творчества» понятие «эстетического искупления» было использовано в его прямом смысле для обоснования общей концепции книги (Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 325-341). На всем протяжении текста *АГ* М.М.Б. неоднократно опровергает положения книги Н. А. Бердяева, в обсуждении которой в 1910-е гг. принимали участие такие важные для его становления фигуры, как А. А. Мейер и Вяч. Иванов (Н. А. Бердяев: pro et contra. Кн. 1. СПб.: РХГИ, 1994. С. 280-283; 306-313). (Н. Н.)

184. Идея «вечного возвращения одного и того же» (ewige Wiederkehr / Wiederkunft des Gleichen) выдвигается Ф. Ницше впервые в конце 4-ой книги «Веселой науки» (1882), а излагается в «Так говорил Заратустра» (1883-1884) и в посмертно опубликованных записях из «Nachlass der Achtzigerjahre». Согласно Ницше, лишь осознание «вечного возвращения одного и того же» ведет к «переоценке всех ценностей», которая в свою очередь приводит к преодолению человека в «сверхчеловеке», отличающемуся способностью преодоления «нигилизма». См.: Шварц М. Ницше и Шопенгауэр // Русская мысль. 1913. Кн. 12 (Отд. XVI. В России и за границей). С. 33-39 (С. 37-39: о «вечном возвращении всех ве-

щей»); Bäumler A. Nietzsche der Philosoph und Politiker. Leipzig: P. Reclam, [1931]; Löwith K. Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Berlin: Verlag «Die Runde», 1935 (2-te Aufl. — Stuttgart: W. Kohlhammer, 1956); Jaspers K. Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens. Berlin u. Leipzig: W. de Gruyter, 1936; Heidegger M. Nietzsche. 2 Bände. Pfullingen: Neske, 1961. Bd. 1. S. 255-472; Bd. 2. S. 7-29; ср. также: Он же. Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944. B. 44: Nietzsches metaphysische Grundstellung im abendländischen Denken. Die ewige Wiederkehr des Gleichen. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1986; Eliade M. Le Mythe de l'Éternel Retour. Archétypes et Répétition. Paris: Gallimard, 1949 (рус. пер.: Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость. СПб.: Алетейя, 1998). Из обильной новейшей литературы см., например: Nehamas A. The Eternal Recurrence // Philosophical Review. 1980. Vol. 89. P. 331-356; Abel G. Nietzsche contra Selbsterhaltung. Steigerung der Macht und ewige Wiederkehr // Nietzsche-Studien. 1981-1982. Bd. 10-11. S. 367-407; Small R. Three Interpretations of Eternal Recurrence // Dialogue. 1983. Vol. 22. P. 91-112; Weimer W. Die ewige Wiederkehr des Gleichen bei Schopenhauer und Nietzsche // Schopenhauer-Jahrbuch. 1984. Bd. 65. S. 44-54. (В. Л.)

185. Своеобразие трактовки игры в истории философии с самого начала определялось тем, что это понятие выступало на пересечении различных сфер действительности и, соответственно, различных научных дисциплин (см.: Franke U. Spiel // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 8. Basel: Schwabe, 1992. Sp. 1383). Для философии и различных теорий игры исходной точкой является знаменитое высказывание Гераклита, которое у М.М.Б. в книге о Рабле поставлено эпиграфом к главе о «народно-праздничных формах и образах», а именно: «Время — это играющий мальчик, передвигающий шашки. Ребенку принадлежит господство» (*ТФР* 213). Между тем, в *АГ* понятие игры рассматривается в контексте сложившихся к началу 1920-х гг. представлений о смысле художественного творчества. Игра выдвигается в центр философской проблематики только в Новое время, именно у Канта и Шиллера, в контексте вопроса о человеческой свободе и способе эстетического бытия. Кант, определяя в «Критике способности суждения» игру как «занятие, которое приятно само по себе», и говоря о «состоянии свободной игры познавательных способностей» в искусстве, не предопределенном и не ограниченном «каким-либо особым правилом познания» (Кант И. Соч. В 6-ти томах. М.: Мысль, 1966. Т. 5. С. 219, 319), создал, в сущности, следующее — после гераклитовского образа ювенильной игры невинного космоса — представление, из которого исходят многочисленные теории игры XIX-XX вв. Если у Канта понятие

игры скорее метафорическое (Кант сравнивает искусство с игрой для того, чтобы противопоставить искусство ремеслу — занятию для заработка), то у Ф. Шиллера в его «Письмах об эстетическом воспитании» (1795) игра — собирательное название, обозначающее человеческие побуждения и потребности, объектом которых является красота. В концепции Шиллера игра — это форма жизненного поведения, соединяющая в себе как «материальное», так и «формальное» побуждение человека к свободному жизнепроявлению и жизнестроению, занятие, в котором человек может реализовать свою подлинную сущность — свободу. Игра — «все то, что не есть ни объективно, ни субъективно случайно, но в то же время не заключает в себе ни внутреннего, ни внешнего принуждения» (Шиллер Ф. Соч. В 7-ми томах. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 6. С. 300). Игра — это, по Шиллеру, материализованная форма общения с непосредственно прекрасным — с красотою в «эстетическом государстве» разума, лишившегося (на продолжительный срок, как считает Шиллер) своего подлинного, идеального и жреческого характера, присущего древнегреческой культуре. Поэтому когда автор «Писем об эстетическом воспитании» утверждает, что «человек должен только играть красотою и только красотою одною он должен играть», что «человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» (там же. С. 302), то эти и подобные знаменитые положения как раз в силу шиллеровского идеализма еще довольно далеки от последующего формализма и эстетизма XIX-XX вв. Теория эстетического воспитания исходит из некоторой общности людей и культуры и предусматривает построение некоторого нового общего здания — «здания эстетического искусства и еще более трудного искусства жить» (там же). В теориях игры XIX в., с которыми полемизирует М.М.Б., безграничная универсализация понятия игры остро ощутима уже у непосредственных продолжателей эстетических идей Канта и Шиллера, у романтиков. Ф. Шлейермахер утверждал: «Искусство, таким образом, — это от начала до конца занятие человека с самим собой, и именно поэтому оно — игра, в противоположность его повседневным делам и заботам» (Schleiermacher F. D. E. Ästhetik (1825) / Hrsg. von R. Odebrecht. Berlin u. Leipzig: Walter de Gruyter, 1931. S. 81); Ф. Шлегель («Разговор о поэзии», 1800): «Все священные игры искусства — это только отдаленные подобия бесконечной игры мира, вечно творящего себя самого произведения искусства» (цит. по: Гадамер Г. Г. Истина и метод. М., 1988. С. 151); Новалис: «Что, если Бог и природа тоже играют?» (Novalis. Schriften / Hrsg. von P. Kluckhorn u. R. Samuel. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1983. Bd. 3. S. 320). Романтические следствия из кантовско-шиллеровского истолкования игры в обновленном виде были воспроизведены в XX веке: таково преимущественно представление об игре как

«спекулятивной метафоре мира», метафоре «конечного творчества в магическом измерении видимости», как это выразил Э. Финк, ближайший ученик Гуссерля, в своей поздней книге «Оазис счастья: Идеи к онтологии игры» (Fink E. Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels. Freiburg; München: K. Alber, 1957. S. 17, 48; см. также: Финк Э. Основные феномены общественного бытия. Бытийный смысл и строй человеческой игры // Проблема человека в западной философии. М.: Прогресс, 1988. С. 357-403), а также представление об «игровом» характере самой культуры, как это выразил Й. Хейзинга в своей известной книге (см.: Хейзинга Й. Homo ludens (1938). Статьи по истории культуры. М., 1997). В теориях игры XIX в., обсуждаемых и критикуемых М.М.Б., общим позитивным моментом, сближающим игру и искусство, признавалась иллюзия (ср.: «не каждая игра — это игра в иллюзию, но каждая игра в иллюзию подпадает под понятие игры» — Lange K. Das Wesen der Kunst: Grundzge einer illusionistischen Kunstlehre. 2-te Aufl. Berlin: Grote, 1907. S. 623). В XX в. имеет место попытка восполнить или противопоставить классической эстетике с ее пониманием игры феноменолого-экзистенциальное описание и истолкование «онтологии игры» (см.: Heidemann I. Der Begriff des Spieles und das ästhetische Weltbild in der Philosophie der Gegenwart. Berlin: De Gruyter, 1968. S. 10). М.М.Б. в *АГ* настаивает на принципиальном различии между искусством и игрой — различии, игнорируемом «экспрессивной эстетикой». Последняя пытается устранить как раз основное условие возможности искусства — автора. Для М.М.Б. автор — неустранимый и принципиальный творец-участник в «событии мира», тогда как, например, для Гадамера автор — это в основном все же «субъект», «сознание», заслоняющее от нас же самих оптическую чистоту истины в ее «субстанциальности» и постольку в игре искусства (ср.: Яусс Г. Р. К проблеме диалогического понимания // Бахтинский сборник. III. М., 1997. С. 190; Бялостоцки Д. Разговор: Диалогика, прагматика, герменевтика. Бахтин, Рорти, Гадамер // Философские науки. 1995. № 1. С. 217). Поэтому мотив, обосновывающий, с точки зрения Гадамера, онтологическое сближение игры с искусством, а именно «примат игры в отношении сознания играющего» (Гадамер Г. Г. Истина и метод. С. 150), — с точки зрения М.М.Б. имеет, по-видимому, существенно иной смысл. (В. М.)

186. Ср.: Лапшин И. И. О перевоплощаемости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Т. 5. С. 190-191, 200-202, 226, 229-230, 237, 242-243. (Н. Н.)

187. Эдуард фон Гартман (Eduard von Hartmann, 1842-1906) — видный немецкий философ. О понятии «иллюзорных чувств»

(Scheingefühle) в эстетике Гартмана см.: Hartmann E. von. Philosophie des Schönen. Zweite systematische Theil der Ästhetik. Berlin: Duncker, 1887. S. 39-46 (эстетические Scheingefühle — чувства / эмоции, порождаемые эстетическим Schein, т. е. кажимостью, иллюзией). См. также: Гроос К. Введение в эстетику. Киев; Харьков, 1899. С. 73, 114-126, 143; Лапшин И. И. Чувствования // Энц. словарь Брокгауз-Ефрон. СПб., 1903. Т. 38. С. 953-954; Он же. Проблема «чужого Я» в новейшей философии. СПб., 1910. С. 120; Мейман Э. Эстетика. М.: Гиз, 1919. Ч. 1. С. 103; Ч. 2. С. 140; Кон И. Общая эстетика. М.: Гиз, 1921. С. 255. (В. Л., Н. Н.)

188. Е. В. Аничков передает термин «das Miterleben» К. Грооса то как «сочувственное или симпатическое переживание» (Аничков Е. В. Эстетика // Энц. словарь Брокгауз-Ефрон. СПб., 1904. Т. 41. С. 108), то как «сопереживание» (Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 175, 177). О Гроосе см. прим. 161. (Н. Н.)

189. Ср. замечание Е. В. Аничкова, сделанное им при сопоставлении «эстетической любви» Г. Когена и «симпатии» М. Гюйо: «Усвоив себе теорию любви в ее значении для эстетики, как она представлена у Когена, не почувствуем ли мы, что с языка не сходит именно тот термин, сродный любви, который предпочел Гюйо, а именно термин: *симпатия*?» (Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 170-171). (Н. Н.)

190. Оба глагола особенно четко выражают формирующую деятельность, осуществляющуюся путем определенной обработки материала, т. е. лепки, ваяния, моделирования, чеканки, построения, компонования. (В. Л.)

191. Под термином «изображение» как «термином импрессивной эстетики» имеется в виду немецкий термин «Darstellung». См.: Theissmann U. Darstellung II // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1972. Sp. 12-14; Kambartel W. Darstellungsformen (у Г. Вельфлина) // там же. Sp. 14; Lotter K. Darstellung // Lexikon der Ästhetik / Hrsg. von Wolfhart Henckmann und Konrad Lotter. München: C. H. Beck, 1992. S. 38-39; Schlenstedt D. Darstellung // Ästhetische Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler, 2000. Bd. 1. S. 831-875. См. также: Goldman A. Representation: Conceptrual and Historical Overview // Encyclopedia of Aesthetics / Ed. by Michael Kelly. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998. Vol. 4. P. 137-139; Lopes D. M. M. Depiction // там же. P. 139-142; Sakamoto G. Resemblance // там же. P. 142-148. Hopkins R. D. Depiction // Routledge Encyclopedia of Philosophy / Ed. by Edward Craig. London: Routledge, 1998. Vol. 2.

P. 892-896. Phillips A., Wollheim R. Representation // The Dictionary of Art / Ed. by Jane Turner. London: Macmillan; New York: Grove's Dictionaries, 1996. Vol. 26. P. 221-226. (В. Л.)

192. См.: Зелинский Ф. Ф. Дионис в религии и поэзии // Русская мысль. 1915. № 7. Раздел X. С. 1-21. (В. Л.)

193. Психология толпы как стихийного единства разрабатывалась в последней четверти XIX в. преимущественно во французской социологии в трудах Г. Тарда («Законы подражания», «Преступления толпы»), С. Сигеле («Преступная толпа»), Г. Лебона («Психология народов и масс», «Психология социализма»), переведенных в кон. XIX — нач. XX в. и на русский язык. С рефлексологической точки зрения вся проблематика этих трудов была рассмотрена В. М. Бехтеревым в его «Коллективной рефлексологии» (Бехтерев В. М. Коллективная рефлексология. Пг.: Изд. т-во «Колос», 1921). См. перечисление сочинений по психологии толпы у И. И. Лапшина в составленной им библиографии трудов по психологии (раздел «Социальная психология, психология толпы, психология народов»), приложенной к его переводу «Психологии» В. Джемса (Джемс В. Психология / Пер. И. И. Лапшина. 7-е изд. Пг., 1916. С. 423), и у Т. И. Райнова (Райнов Т. И. Лирика научно-философского творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1911. Т. 1. 2-е изд., перераб. и доп. С. 302-303). Е. В. Аничков, рассуждая о роли внушения в таких эстетических явлениях, как коллективная песня, праздничные игры и пляски, с социальным гипнозом связывает ту «приподнятую внушаемость толпы, объясняющую массовые увлечения, а иногда и преступления» (Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песнь на Западе и у славян. Ч. 2-я. СПб., 1905. С. 332-335; см. также: Он же. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 223-224). (Н. Н.)

194. Принцип солидарности, относящийся к согласованности и связанности некоторых элементов в некотором целом, был сформулирован О. Контом и лежит в основе его позитивной философии. В качестве объяснительного принципа социальных явлений этот принцип широко применялся во французской социологии в второй половине XIX — нач. XX в. (см. у Э. Дюркгейма: «механическая и органическая солидарность»). Наиболее ярко этот принцип был воплощен в эстетических и этических сочинениях М. Гюйо (Гюйо М. История и критика современных английских учений о нравственности. СПб., Издание О. Н. Поповой, 1898; Он же. Искусство с социологической точки зрения. СПб.: Изд. т-ва «Знание», 1900). В русской традиции этот принцип был применен в социологии М. М. Ковалевского и у В. С. Соловьева («Оправдание добра»). Критика принципа солидарности с позиций неокан-

тианства Марбургской школы приведена В. А. Савальским (Савальский В. А. Основы философии права в научном идеализме: Марбургская школа философии: Коген, Наторп, Штаммлер и др. М.: Тип. Имп. Моск. ун-та, 1908. Т. 1. С. 145-148). (Н. Н.)

195. Что такое «гносеологизм» — сам М.М.Б. тут же объясняет. «Гносеология» или — «теория познания» — философская дисциплина, исследующая возможности и условия истинного познания или наука об источниках и границах человеческого познания. В англ. и франц. языках, например, употребляется термин «эпистемология». По-немецки «гносеология» — Erkenntnistheorie (теория познания). См. исторический обзор: Gethmann C. F. Erkenntnistheorie, Erkenntnislehre, Erkenntniskritik // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1972. Sp. 683-690 (Sp. 683: вводная заметка о возникновении термина Erkenntnistheorie — A. Diemer). Об особом (редком) употреблении термина Gnoseologie в немецкой философии XX в. (Nicolai Hartmann, Günther Jacoby) см.: Risse W. Gnoseologie // Там же. Bd. 3. 1974. Sp. 715. (В. Л.)

О гносеологизме философской культуры последних столетий было сказано Н. О. Лосским в речи «Гносеологический индивидуализм в новой философии и преодоление его в новейшей философии», произнесенной им в 1907 г. перед защитой докторской диссертации «Обоснование интуитивизма» (Лосский Н. О. Основные вопросы гносеологии: Сб. ст. Пг.: Наука и школа, 1919. С. 69-77). Тот же тезис с позиций философии всеединства был неоднократно высказан С. Л. Франком в его книге «Душа человека» (1917): «Признавать душевную жизнь только как частную область *мира объектов*, значит не замечать целого мира — внутреннего мира самого живого субъекта. Между тем именно этот субъект как живая конкретная реальность, исчез, как бы испарился в процессе (вполне законного с общей точки зрения) очищения философии от психологизма. Субъект, как живая человеческая личность или душа, сперва утончился, превратившись в чистую абстракцию «гносеологического субъекта», «сознания вообще» и т. п., а потом и совсем испарился, сменившись «царством объективной истины», внесубъектным содержанием знания»; «Гносеологический субъект или единство сознания вообще есть в конце концов чистая бессодержательная точка, лишь символизующая единство сознаваемого, как такового — в лучшем случае абстрактный момент в составе живого эмпирического субъекта, но отнюдь не его конкретная реальность» (Франк С. Л. Предмет знания. Душа человека. СПб.: Наука, 1995. С. 440, 533). Ср.: Дильтей В. Сущность философии // Философия в систематическом изложении. СПб., 1909. С. 17-19; см. также: Фришейзен-Кёлер М.

Вильгельм Дильтей как философ // Логос. 1912-1913. Кн. 1-2. С. 328-329). (Н. Н.)

196. Е. В. Аничков сходным образом пишет, что Коген «предлагает различать отношение нашего сознания к воспринимаемым предметам и «отношение сознания к себе самому». Правильной была бы такая терминология: с одной стороны *отношения* (Verhältniss) нашего сознания, а с другой его *относимость* (Verhalten) к себе самому, к своей деятельности и к тем состояниям, через какие оно проходит. Этим рассуждением начинается глава о «чистоте эстетического сознания» (<Cohen H. Ästhetik des reinen Gefüls,> 1, стр. 86-92). <...> *Систематическим* рассмотрением вопроса он считает такое, которое исходит из *относимости* самого сознания. Тут сказывается наследие кантианского критицизма, проходящее красной нитью через всю систему Когена. <...> Ясно, что Коген в своей системе идет по пути, названному мною выше *эстетическим субъективизмом*» (Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 167). (Н. Н.)

197. Из важнейших работ начала XX в. относительно различения эмпирического произведения и эстетического объекта см.: Witasek S. Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. Leipzig: J. A. Barth, 1904. S. 27-58 (Der ästhetische Gegenstand und seine Haupttypen); Он же. Über ästhetische Objektivität // Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik. 1915. Bd. 157. S. 87-114 и 179-199; Poppe T. Von Form und Formung in der Dichtkunst // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1906. Bd. 1. S. 88-112 (S. 88-89: логически необходимое различение «эстетической» и «технической» формы данного произведения искусства; под «эстетической формой» произведения понимается его способ бытия в духовной деятельности того, кто переживает художественное произведение, его бытие в фантазии переживающего; «техническая форма» произведения доставляет все данные для создания эстетической формы; отвергается различение «внутренней» и «внешней» формы, которое часто употребляется особенно в поэтике, начиная с В. Шерера и В. Дильтея); Dohrn W. Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik. Untersuchungen zur Methode und Begriffsbildung der Ästhetik mit einer Anwendung auf Göthes Werther. Hamburg und Leipzig: Leopold Voss, 1907 (различение «ästhetischer Gegenstand» как переживаемого произведения искусства и «künstlerischer Gegenstand» как созданного, предназначенного для эстетического воздействия произведения); рецензия на книгу Вольфа Дорна: Volkelt J. // Deutsche Literaturzeitung. 25. Juli 1908. Nr. 30. Sp. 1872-74; Fischer A. Zur Bestimmung des ästhetischen Gegenstandes. München, 1907 (Habilitationsschrift); Conrad W. Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische

Studie // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1908. Bd. 3. S. 71-118, 469-511; 1909. Bd. 4. S. 400-455 (первый опыт прямого применения феноменологии Гуссерля в эстетике); Christiansen B. Philosophie der Kunst. Hanau: Clauss und Feddersen, 1909. Ср. также: Volkelt J. System der Ästhetik. Bd. 1: Grundlegung der Ästhetik. München: Beck, 1905 (2-te, stark veränderte Aufl. там же, 1927). S. 3-17 (несмотря на то, что Фолькельт настаивает на психологическом основоположении эстетики, он не имеет в виду «растворение» произведения искусства в нечто чисто душевное (in lauter Seelisches) и поэтому существующее только как комплекс душевных качеств; решающим в данном случае является необходимость различать между произведением как принадлежащим к внешнему миру, материальным предметом (Ding), и произведением как эстетически воздействующим предметом; в первом заключается до-эстетическое основание произведения искусства). Из позднейших работ см.: Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft. Halle, 1931 (единственный предшественник, которого упоминает Роман Ингарден в своем феноменологическом исследовании литературного произведения, — В. Конрад (Waldemar Conrad); подстрочное прим. в § 1); Он же. O poznawaniu dzieła literackiego. Lwów: Ossolineum, 1937 (книга переиздавалась в 1957 и 1966 гг.) (§ 24: эстетическое переживание и эстетический предмет); ср. рус. пер. выдержек из книги: Ингарден Р. О различном познавании литературного произведения: Эстетическое переживание и эстетический предмет // Он же. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1962. С. 114-154; немецкая редакция книги: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen: Max Niemeyer, 1968; Он же. Prinzipien einer erkenntnistheoretischen Betrachtung der ästhetischen Erfahrung // Он же. Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Tübingen: Max Niemeyer, 1969. S. 19-27; Dufrenne M. La Phénoménologie de l'expérience esthétique. Paris: PUF, 1953 (2 ed. 1967). t. 1: L'objet esthétique; t. 2: La perception esthétique; о концепции Дюфренна см. вступ. статью Э. С. Кейси (Edward S. Casey) к англ. переводу его книги: Dufrenne M. The Phenomenology of Aesthetic Experience / Transl. by Edward S. Casey et alii. Evanston: Northwestern University Press, 1973. P. XV-XLII; Chvatik K. Mensch und Struktur. Kapitel aus der neostrukturalen Ästhetik und Poetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. S. 80-108 (Artefakt und ästhetisches Objekt); Čivikov G. Das ästhetische Objekt. Subjekt und Zeichen in der Literaturwissenschaft anhand einer Kategorie des Prager Strukturalismus. Tübingen: Stauffenburg, 1987; Mitias M.H. What Makes an Experience Aesthetic? Amsterdam: Rodopi, 1988 (Ch. 7 «The Ontological Status of the Literary Work of Art» и 8 «Construction of the Aesthetic Object»); Bensch G. Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt. Zur

Geschichte der phänomenologischen Ästhetik. München: W.Fink, 1994; Currie G. Art Works, Ontology of // Routledge Encyclopedia of Philosophy. London: Routledge, 1998. Vol. 1. P. 480-485; Margolis J. Ontology of Art: Historical Ontology // Encyclopedia of Aesthetics / Ed. by Michael Kelly. Oxford: Oxford University Press, 1998. Vol. 3. P. 390-394; Martin R.L. Ontology of Music // Там же. P. 396-399; Davies S. Theories of Art // Там же. Vol. 4. P. 380-387; Dipert R. Artifact // Там же. Vol. 1. P. 121-123; Becker H.S. Art World // Там же. P. 147-150; Barnes A. Definitions of Art // Там же. P. 511-513. О проблеме «внутренней формы» см.: Schwinger R. Form, innere // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1972. Sp. 974-975; Ghidini M.C. Понятие внутренней формы у Вячеслава Иванова // Cahiers du Monde russe. 1994 (janvier-juin). XXXV/1-2. P. 81-90. См. о понятии «эстетический объект» также прим. 30 к *ВМЭ*. (В. Л.)

198. Место данного в чувственном опыте произведения поясняется непосредственно следующим за этой фразой текстом на С. 162-163. (В. Л.)

199. Вопрос сходства и различия юридического и этического субъекта рассмотрен В. А. Савальским, подчеркнувшим его значение для этических построений Г. Когена (Савальский В. А. Основы философии права в научном идеализме: Марбургская школа философии: Коген, Наторп, Штаммлер и др. М.: Тип. Имп. Моск. ун-та, 1908. Т. 1. С. 320-324). Как следует из двух писем М.М.Б. к М. И. Кагану — не ранее ноября 1921 г. и в январе 1922 г. (первое письмо без даты), — М.М.Б. в это время писал работу «Субъект нравственности и субъект права» (Каган Ю. М. О старых бумагах из семейного архива (М. М. Бахтин и М. И. Каган) // *ДКХ*. 1992. № 1. С. 71-72). Работы с таким названием не сохранилось. Однако фактическое упоминание ее заглавия служит еще одним косвенным подтверждением того, что текст *АГ* был создан вскоре после работы над ней, т. е. в начале или, по крайней мере, в первой половине 1920-х гг. См. также прим. 138. (Н. Н.)

200. Ср.: «наивозможно более чистая и обоснованная *методика реконструкции переживаемого* именно и является последней, истинной задачей философской *психологии* <...> тем самым был бы в принципе решен и вопрос об отношении между философией и психологией: психология с точки зрения этого понятия, несомненно, означала бы часть, даже больше того, вершину философии, последнее разрешениее ее задач» (Наторп П. Философия и психология // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 1. С. 90). Согласно В. А. Савальскому, задача философии Г. Когена и, следовательно, Марбургской школы состоит в методическом разграничении сфер единой действительности: «Эти сферы суть части системы. «Система

философии» <заглавие итогового сочинения Г. Когена> состоит в порядке своих частей из логики, этики, эстетики и психологии <...> Научное сознание, этическое, эстетическое и религиозное в их единстве составляют проблему трансцендентальной *психологии*, которая составляет четвертый член системы» (Савальский В. А. Основы философии права в научном идеализме: Марбургская школа философии: Коген, Наторп, Штаммлер и др. М.: Тип. Имп. Моск. ун-та, 1908. Т. 1. С. 351-352). О проблеме «трансцендентальной психологии» см.: Winter A. Psychologie, transzendentale // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 7. Basel: Schwabe, 1989. Sp. 1670-1675. (Н. Н.)

201. В. Дильтей в последних своих работах («Сущность философии», «Типы мировоззрения») различает три системы культуры — религию, поэзию и философию — и соответствующие им виды субъектов (Дильтей В. Сущность философии // Философия в систематическом изложении. СПб., 1909. С. 38, 36; Он же. Типы мировоззрения и обнаружение их в метафизических системах // Новые идеи в философии. СПб., 1912. Сб. 1. С. 119-181; см. также изложение философии В. Дильтея: Фришейзен-Кёлер М. Вильгельм Дильтей как философ // Логос. 1912-1913. Кн. 1-2. С. 336, 343). Г. Зиммель в статье «Понятие и трагедия культуры» (Зиммель Г. Понятие и трагедия культуры // Логос. 1911-1912. Кн. 2-3. С. 1-25), книге «Созерцание жизни» (Simmel G. Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel. München und Leipzig: Duncker & Humblot, 1918) и других своих работах последнего периода, периода «философии жизни», также говорит о трех мирах — искусства, познания и религии — и различных видах субъекта (Зиммель Г. Избранное. В 2-х томах. М.: Юрист, 1996. Т. 2. С. 27-32). Примечательно, что эти же работы, в которых идет речь о различных видах субъекта у В. Дильтея и Г. Зиммеля, упоминаются, правда, по другому поводу в *МФЯ* (*МФЯ* 35, 51). (Н. Н.)

202. *Проблема «чужого я» в России.* Некоторые обстоятельства русской академической жизни и философской полемики 1900-х гг. привели к тому, что в 1910-е гг. проблема «чужого я» перестает быть одной из частных научных проблем и становится предметом широкого обсуждения, существенно определив тем самым характер всей философской культуры этого десятилетия. В 1892 г. профессор Петербургского университета А. И. Введенский выпустил исследование «О пределах и признаках одушевления», в котором он, заняв позицию крайнего солипсизма, выдвинул положение, названное им «законом Введенского» и заключавшееся в том, что ничто кроме веры не удостоверяет для нас существование чужого одушевления. Вокруг исследования А. И. Введенского завязалась тянувшаяся на протяжении многих лет полемика, не выходившая, впрочем, за пределы узкого круга заинтересованных

лиц (см. изложение «закона Введенского» и вызванной им полемики: Введенский А. И. Психология без всякой метафизики. 3-е изд., вновь испр. и доп. Пг., 1917. С. 71-82; Райнов Т. И. Введение в феноменологию творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Т. 5. С. 26-27; Лосский Н. О. История русской философии. М.: Изд. группа «Прогресс», 1994. С. 178-180). В последние годы XIX в. в Петербургском университете появились молодые и таланливые приват-доценты И. И. Лапшин и Н. О. Лосский, философские воззрения которых — английский позитивизм, по определению М.М.Б. (*Беседы*. С. 57), первого и, как известно, интуитивизм второго — никак не устраивали такого строгого и последовательного кантианца, каким был А. И. Введенский. Поэтому он долгие годы не допускал их обоих к профессорскому званию даже после защиты ими докторских диссертаций, а с Н. О. Лосским постоянно спорил в своих публичных выступлениях и в печати. Более того, он пытался в 1903 г. противодействовать зашите Н. О. Лосским его магистерской диссертации. Поэтому последний, чтобы избежать неприятностей, был вынужден в 1907 г. защищать свою докторскую диссертацию в Москве (Лосский Н. О. Воспоминания: Жизнь и философский путь. СПб., Изд-во СПбГУ, 1994. С. 128-131, 140-143). Вероятно, в поисках выхода из сложившейся ситуации И. И. Лапшин и Н. О. Лосский решили выпустить работы, специально посвященные вопросу одушевления, который занимал А. И. Введенского всю его жизнь. Что они и сделали, не поступившись, кстати, при этом ничем в своих философских взглядах. Так появились в 1909 г. работа И. И. Лапшина «Проблема «чужого я» в новейшей философии» (отд. изд. 1910) и в 1914 г. статья Н. О. Лосского «Восприятие чужой душевной жизни», в которых о работе А. И. Введенского 1892 г. говорилось как о «чрезвычайно ценном труде» и «замечательном исследовании» (Лапшин И. И. Проблема «чужого Я» в новейшей философии. СПб., 1910. С. 3; Лосский Н. О. Восприятие чужой душевной жизни // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 2. С. 195). Хотя их усилия и не привели к каким-либо результатам (И. И. Лапшин стал профессором только в 1913 г., а Н. О. Лосский и того позже — в 1916 г.), они не утратили интереса к этому вопросу и впоследствии неоднократно в печати подтверждали свою высокую оценку исследования А. И. Введенского. И. И. Лапшин в 1914 г. печатает посвященную той же проблеме статью «О перевоплощаемости в художественном творчестве»; в 1916 г. в составленной им библиографии по психологии, приложенной к переводу «Психологии» В. Джемса, в особом разделе «Сознание, личность, познание "чужого Я"», сообщает о готовящемся втором издании своей книги 1910 г., новые материалы которого, скорее всего, вошли в появившиеся в 1922 г. книгу «Философия изобретения и изобретение в философии» и статью «Эсте-

тика Достоевского»; в 1924 г. в Праге издает статью «Опровержение солипсизма» (Лапшин И. И. О перевоплощаемости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1914. Т. 5. С. 161-262; Джемс В. Психология / Пер. И. И. Лапшина. 7-е изд. Пг., 1916. С. 420; Лапшин И. И. Философия изобретения и изобретение в философии: (Введение в историю философии). Пг.: Наука и школа, 1922. Т. 1. С. 137, 191; Т. 2. С. 136-150, 166-169; Он же. Эстетика Достоевского // Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Пб.: Мысль, 1922. С. 95-152; Он же. Опровержение солипсизма // Уч. зап. Русск. учебн. коллегии. Прага, 1924. Вып. 1: Философские знания. Т. 1. С. 13-67). В 1913 г. в серии сборников статей «Новые идеи в философии», выходивших под редакцией Н. О. Лосского и Э. Л. Радлова, издается 6-й сборник, заглавие которого «Существует ли внешний мир?» непосредственно соотносится с проблематикой книги А. И. Введенского. Книга И. И. Лапшина 1910 г. благодаря обилию материала и продуманной его классификации почти сразу получила всеобщее признание, и проблема «чужого я» вскоре нашла свое отражение у теоретика символизма Вяч. Иванова, историка А. С. Лаппо-Данилевского, психолога-объективиста В. М. Бехтерева (Иванов В. И. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические М.: Мусагет, 1916. С. 30-31, 34-37, 40; Лаппо-Данилевский А. С. Методология истории. СПб., 1913. Вып. 2. С. 301-318; Бехтерев В. М. Общие основания рефлексологии. Пг., 1918. С. 4-10). С. Л. Франк, ставший в 1912 г. приват-доцентом Петербургского университета, коснулся этой проблемы сначала в предисловии к своему переводу сочинений Ф. Шлейермахера (Шлейермахер Ф. Речи о религии к образованным людям, ее презирающим. Монологи. М., 1911), а затем в книгах «Предмет знания» (1915) и «Душа человека» (1917) (Франк С. Л. Предмет знания. Душа человека. СПб.: Наука, 1995). Если же учесть еще ряд сочинений того времени, в которых так или иначе затрагивалась проблема «чужого я» (Пфендер А. Введение в психологию / Пер. с нем. И. А. Давыдова. СПб., Кн. склад «Провинция», 1909. С. 26-27, 123-125, 143, 359-360; Дильтей В. Типы мировоззрения и обнаружение их в метафизических системах // Новые идеи в философии. СПб., 1912. Сб. 1. С. 119-181; Фришейзен-Кёлер М. Вильгельм Дильтей как философ // Логос. 1912-1913. Кн. 1-2. С. 332-333, 339; Шуберт-Зольдерн Р. фон. О бессознательном в сознании // Новые идеи в философии. СПб., 1914. Сб. 15. С. 138-144), то можно сделать вывод, что в 1910-е гг. вопрос чужого одушевления был переведен путем привлечения идеи вчувствования, современной феноменологии и «философии жизни» на новый уровень анализа, который и отразился в *АГ*. (Н. Н.)

203. gratis (лат.) — наречие (из аблатива gratiis от gratia); букв.: (сделать что-либо) благодарности ради, не ожидая иного вознаграждения; из милости, по благосклонности. (В. Л.)

204. Об изобразительной деятельности руки как непосредственном продолжении зрительной деятельности см. значительнейшую теоретическую работу Конрада Фидлера «Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit» («О происхождении художественной деятельности», впервые опубл. в 1887 г.) (Fiedler K. Schriften zur Kunst. Text nach der Ausgabe München 1913-1914 mit weiteren Texten aus Zeitschriften und dem Nachlass <...> / Hrsg. von Gottfried Böhm. 2-te Aufl. München: Fink, 1991. Bd. 1. S. 160, 161-162, 163-164, 165-166, 173-174, 175-176, 190-191, 209, 211). О Фидлере см. прим. 206. Ср.: «Где перед взором простирается пространственное существование, там вступают в свои права определения границ <...> художественная деятельность <...> может начаться в тот момент, когда человек пытается от руки набросать определение границ тела. Конрад Фидлер остроумно и ясно показал важность этого процесса для понимания художественного действия <...> Эстетическим событием форма в ее первоначальнейшем и простейшем значении отграничения предмета, делается только через участие руки, а не через утонченное и высоко развитое созерцание, представление или восприятие» (Циглер Л. Об отношении изобразительных искусств к природе // Логос. 1910. Кн. 2. С. 173-174). Данное место из статьи Л. Циглера (Leopold Ziegler) позволяет исправить чтение рукописного текста *АГ*: вместо «виданного» следует читать «воспринятого» (у Фидлера в его статье зрительно «Wahrgenommenes» и просто «Gesehenes» функционируют как синонимы): «движение руки, набрасывающей контур предмета, видимого или воспринятого <исправление рукописного чтения> пассивно (Фидлер)». О «технических возможностях творящей руки» упоминается также в *ФМЛ* со ссылкой на статью К. Фидлера «О происхождении художественной деятельности» (K. Fiedler. Schriften über Kunst. 1913. Bd. 1. S. 266): «Предмет из системы зримого и переживаемого мира, как он действительно существует независимо от возможностей и способов его изображения, должен перейти именно в систему средств изображения — в систему плоскости, линии, творящей линию руки и пр. Предмет, воспринятый с точки зрения этой изобразительной системы, как ее возможный конструктивный момент, становится впервые предметом художественного восприятия» (*ФМЛ* 67). То же описанное К. Фидлером движение творящей руки имеет в виду и Г. Зиммель, который по своему обыкновению почти ни на кого не ссылается, в книге «Созерцание жизни» (Simmel G. Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel. München und Leipzig: Duncker & Humblot, 1918): «У художника же в часы его продук-

тивности самый акт видения как будто переходит в кинетическую энергию руки» (Зиммель Г. Избранное. В 2-х томах. М.: Юрист, 1996. Т. 2. С. 52). (В. Л., Н. Н.)

205. Философская предыстория импрессивной, или «формальной», эстетики ведет свое начало, как принято считать, от И. Ф. Гербарта, который выдвинул программный тезис: прекрасное — не идея, не содержание, но свойство самой формы; форма же определяется внутренней связью, структурной организацией частей. Идеализм, учил Гербарт, недооценивает самостоятельность формы перед лицом содержания, а это значит — недооценивает зримости, поверхности явлений по сравнению с их внутренним, духовным содержанием. Значит, не те или иные идеально-содержательные моменты создают прекрасное как некоторое целое, но формообразующие соотношения этих моментов между собою. Ср. «<...> эстетическое суждение возможно только об отношениях и никогда — о чем-то, что просто представляется» (Herbart J.F. Allgemeine Metaphysik, nebst den Anfängen der Philosophischen Naturlehre. 1. historisch-kritischer Teil (1828) // Herbart J.F. Sämtliche Werke. Bd.3 / Hrsg. von G. Hartenstein. Leipzig, 1851. S. 381). В историко-философском плане Гербарт и его школа намечали направление мышления, ведущее за пределы спекулятивно-метафизической эстетики. Философско-эстетический формализм, продолживший традицию гербартианства, нашел во второй половине XIX в. наиболее характерное выражение, с одной стороны, в психологической эстетике Г. Т. Фехнера (Gustav Theodor Fechner, 1801-1887), противопоставившего идеалистической эстетике экспериментально-психологическую «эстетику снизу», а с другой стороны, в учении о форме венского эстетика Р. Циммермана. Циммерман, негативно относившийся как к Гегелю, так и к Канту, выдвинул теорию соединения априоризма и эмпиризма в философской эстетике с опорой на формальную логику. Формальная логика — дисциплина, в которой значение имеет не содержание, но только логические структуры. Циммерман хотел перенести позитивный смысл, который формализм имеет в логике, на эстетику. В своем основном труде «Общая эстетика как наука о форме» (1865) Р. Циммерман писал: «Тот, кто под «формою» разумеет только безжизненный глиняный сосуд, который наполнен внутри одним и тем же сверхчувственным содержанием, — тот может и должен отступиться, еще не начав, от попытки перенести прекрасное только в форму, сохранить оболочку, которую, по-видимому, «извлекает» дух» (Zimmermann R. Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft. Wien: W. Braumüller, 1865. S. VI-VII.). Ученик Циммермана венский историк искусства Алоис Ригль (Riegl, 1858-1905) преобразовал эстетику Гербарта и своего учителя в собственную философию

стиля, под которым он понимает «отношения, в которых части находятся друг к другу и к целому» (Riegl A. Spätrömische Kunstindustrie (1901). Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1927. S. 96). Следует отметить, что среди перечисляемых М.М.Б. представителей импрессивной эстетики все — искусствоведы, а не философы (А. Ригль, К. Фидлер, А. ф. Гильдебранд, Г. Вельфлин и др.), в отличие от представителей «экспрессивной эстетики» (философов и психологов) — факт, двойственный смысл которого отражает двойственное отношение М.М.Б. к импрессивной эстетике. С одной стороны, конкретное восприятие искусства подчас куда богаче в своем осмысливающем подходе к искусству, чем тот «смысл», которым оно сплошь и рядом подменяется в суждении о нем: искусствовед зачастую мыслит дифференцированнее и позитивнее философа, «обедняющего» искусство своими обобщениями. С другой стороны, по мысли М.М.Б., полная, безотносительная автономия искусствознания, как и самого искусства, граничит с самоотрицанием. В этом смысле «переоценка материального момента» (С. 269), в разной степени присущая различным конкретным направлениям импрессивной эстетики, — это общий мотив в «истории Kunstwissenschsften в их борьбе за независимость от систематической философии» (С. 271). В контексте бахтинской критики импрессивной эстетики существенны критические аргументы, высказанные Г. Когеном в его «Эстетике чистого чувства» по адресу Kunstwissenschaften — в особенности К. Фидлера и А. Гильдебранда. Высоко оценивая поставленную формальным искусствоведением проблему «зримости» (Sichtbarkeit), Gestaltqualität — «качества формы» (см.: *ФМЛ* 70-71; раздел «Проблема зримости»), Коген как философ, тем не менее, упрекает искусствоведов-формалистов в переоценке логических и «духовных» моментов в искусстве, т. е., на языке *АГ*, в неодооценке «героя». Ср.: «Нужно не упускать из виду и из сердца, что о каком бы изображении ни шла речь, последняя цель всякого искусства не одухотворение (Begeistung), но одушевление (Beseelung). Логика, а с нею и наука помогают при формировании духа художественного произведения, но совсем не его души» (Cohen H. Ästhetik des reinen Gefühls. Bd. 1. Berlin: B. Cassirer, 1912. S. 66). Тем более, как показывает М.М.Б. во всех своих работах, эстетика и поэтика не могут обойтись не просто без «содержания», но именно без индивидуализированного содержания (без героя), хотя, как это можно видеть в искусствоведении и даже литературоведении вплоть до сего дня, отталкивание науки от философии, поэтики от эстетики сплошь да рядом приводит к «возвращению вытесненного» — потребности в «теории», вообще в теоретизировании и логизировании подлежащего исследованию эстетического объекта и, как следствие, к формализации и идеологизации искусства. Из новейших работ о формальной эстетике см.:

Wiesing L. Die Sichtbarkeit des Bildes: Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Hamburg: Rowohlt, 1997. (В. М.)

206. Конрад Фидлер (Konrad Fiedler, 1841-1895) — немецкий теоретик изобразительного искусства, давший обоснование, как пишет А. А. Сидоров, новой науки об искусстве, ставший «Кантом новой дисциплины» (Сидоров А. А. Очерк литературы по искусствоведению (1915-1919) // Научные известия. М.: Акад. центр Наркомпроса, 1922. Сб. 2. С. 141). Фидлер, как и А. Гильдебранд (см. ниже), испытал глубокое влияние художника Г. фон Марэ. Главные работы Фидлера «Об оценке произведений изобразительного искусства» (1876), «О художественных интересах и об усилении их» (1879), «Современный натурализм и художественная правда» (1881) и особенно «О происхождении художественной деятельности» (1887) касаются не только вопроса об автономности искусства и, следовательно, о необходимости искусствоведения как специальной дисциплины, но и проблемы оформления «зримости». Теории Фидлера постепенно привлекли особое внимание в результате быстро растущей в начале XX в. известности книги А. Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве» и творчества Г. фон Марэ. Главным событием в истории интереса к работам Фидлера стала книга Г. Коннерта, который подготовил затем и новое издание его трудов: Konnerth H. Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers. Eine Darlegung der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst. München: R. Piper, 1909. См. изложение теории Фидлера: Циглер Л. Об отношении изобразительных искусств к природе // Логос. 1910. Кн. 2. С. 165-175; Богаевский Б. Л. Задачи искусствознания // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 22-28; Мейман Э. Эстетика. М.: Гиз, 1919. Ч. 1. С. 141-143. Его работы частично были собраны и изданы в 1896 г.: Fiedler K. Schriften über Kunst / Hrsg. von Hans Marbach. Leipzig: Hirzel, 1896; наиболее полное в то время издание появилось в 1913-1914 гг.: Он же. Schriften über Kunst / Hrsg. von Hermann Konnerth. 2 Bände. München: Piper, 1913-1914; см. новейшее научное издание: Он же. Schriften zur Kunst. Text nach der Ausgabe München 1913-1914 mit weiteren Texten aus Zeitschriften und dem Nachlass, einer einleitenden Abhandlung und einer Bibliographie / Hrsg. von Gottfried Böhm. 2-te, verbesserte und erweiterte Aufl. 2 Bände. München: Fink, 1991 (1-е изд. там же. 1971). См. также прим. 204.

Адольф Гильдебранд (Хильдебранд; Adolf Hildebrand (с 1904 г. — von Hildebrand), 1847-1921), немецкий скульптор. Решающее значение для его развития как ведущего скульптора своего времени и теоретика изобразительного искусства имели встречи и дружба с художником фон Марэ (Hans von Marees) и теоретиком искусства Конрадом Фидлером (о характере влияния Марэ на

формирование их теоретических взглядов см.: Кон И. Ганс фон Марэ. Несколько слов к проблеме стиля // Логос. 1911-1912. Кн. 2 и 3. С. 197-204; статья И. Кона является откликом на выход трехтомной монографии Ю. Мейер-Грефе о Г. фон Марэ, обозначившей пик интереса к творчеству художника в начале XX в.: Meier-Gräfe J. Hans von Marees. Sein Leben und sein Werk. 3 Bände. München: Piper, 1909-1910). В области искусствоведения и общей эстетики особенной известностью пользовалась его книга «Проблема формы в изобразительном искусстве», вышедшая первым изданием в 1893 г. (Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strassburg: Heitz, 1893; рус. пер.: Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. Собрание статей. О Гансе фон Марэ / Пер. Н. Б. Розенфельда, В. А. Фаворского. М.: Мусагет, 1914), в которой основное внимание уделено проблеме пространства и его оформлению. О книге Гильдебранда в кон. 1920-х гг. скульптор и художественный критик Б. Н. Терновец писал как об «оказавшей сильнейшее влияние на художников и, в особенности, на искусствоведов, новизной метода, энергией мысли, железной логичностью построения» (Бол. сов. энц. М., 1929. Т. 16. Стб. 815-816). В 1924 г. Б. Л. Богаевский в своем обзоре отмечал: «Лучше других выражает свое впечатление о книге Гильдебранда Вельфлин: она на него оказала неизгладимое влияние. В предисловии к своей работе «Классическое искусство» Вельфлин писал: «появление книги «Проблема формы» было похоже на действие освежающего дождя, упавшего на сухую почву». Затем, после более, чем двадцатилетнего воздействия этой книги, Вельфлин вновь отмечает значение книги Гильдебранда в своей последней работе <«Основные понятия истории искусства»>, говоря, что книга Гильдебранда стала «катехизисом новой большой художественной школы» искусствознания» (Богаевский Б. Л. Задачи искусствознания // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 29). Г. Вельфлину, знакомому со всеми тремя друзьями (Марэ, Фидлером, Гильдебрандом), принадлежит и сочувственная и понимающая рецензия на первое издание книги: Wölfflin H. Ein Künstler über die Kunst (1893) // Он же. Kleine Schriften (1886-1933). Basel: Schwabe, 1946. S. 84-89; о книге Гильдебранда см. также в позднейших статьях Вельфлина о Гильдебранде 1918, 1921 и 1931 гг.: там же. S. 92-94, 101-102, 104-106. О книге Гильдебранда как одной из первых попыток опровержения импрессионизма см.: Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890-1920) / Авториз. пер. с нем. изд. 1920 г. О. М. Котельниковой; под ред. В. М. Жирмунского. Пб.: Academia, 1922. С. 59-62. Критические замечания о книге см. у Меймана: Мейман Э. Эстетика. М.: Гиз, 1919. Ч. 1. С. 140. В 1897 г. видный философ кантовской ориентации Алойс Риль сделал попытку перенести выводы Гильдебранда на художественную

литературу (Riehl A. Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst // Он же. Philosophische Studien aus vier Jahrzehnten. Leipzig: Quelle und Mayer, 1925); см. о статье Риля: Siegel C. Alois Riehl. Ein Beitrag zur Geschichte des Neukantianismus. Graz: Leuschner u. Lubensky, 1932 (гл. 10). Научно-критическое издание теоретических работ Гильдебранда: Hildebrand A. von. Gesammelte Schriften zur Kunst / Bearbeitet von Henning Bock. Köln und Opladen: Westdeutscher Verlag, 1969 (см. вводную статью о возникновении «Проблемы формы»: Bock H. Die Entstehung des «Problems der Form» // Там же. S. 17-40).

Эдуард Ганслик (Eduard Hanslick, 1825-1904) — австрийский музыкальный критик и теоретик. Первый перевод (неудовлетворительный) небольшой книги Ганслика «Vom Musikalisch-Schönen» на русский М. М. Иванова вышел в 1885 г., а второй — Г. А. Лароша, с обстоятельной статьей переводчика, вышел в 1895 г.: Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: Опыт поверки музыкальной эстетики. М.: Изд. Юргенсона, 1895 (2-е изд. М., 1910). Вступительная статья была перепечатана в сборнике работ переводчика: Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. Т. 1. Со вступ. ст. М. И. Чайковского и воспоминаниями Н. Д. Кашкина. М.: Типо-литогр. Т-ва И. Н. Кушнерев и К, 1913. С. 334-361. Новейшее научное издание немецкого текста: Strauss D. Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst. 2 Teile. Mainz: Schott, 1990. Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe (историко-критическое издание знаменитого текста с приведением разночтений и дополнений по всем 10 прижизненным изданиям, начиная с первого в 1854 г. и кончая последним в 1902 г.). Teil 2: Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht (примечания, разбор важнейших работ о книге, дополнения). Существенна появившаяся в кон. 1920-х гг. статья о Ганслике Игоря Глебова (Асафьева) (Бол. сов. энц. М., 1929. Т. 14. Стб. 539-540); см. также: Вагнер В. А. О прекрасном в музыке // Вопросы философии и психологии. 1895. Кн. 29. С. 478-502 (статья известного зоолога по случаю выхода перевода Лароша с отрицательной критикой теории Ганслика); Линицкий А. Эстетическая теория Эдуарда Ганслика (Критический этюд) // Русская музыкальная газета. № 20-21 (18-25 мая 1914) Стб. 494-528.

Алоис Ригль (Алойс Ригль; Alois Riegl, 1858-1905), известный венский искусствовед, рассматривал историю искусства с точки зрения выдвинутого им понятия «художественной воли» (Kunstwollen); см.: Богаевский Б. Л. Задачи искусствознания // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 32-33. Ср. перевод отрывка из его книги, посвященной позднеримскому искусству: Ригль А. Историческое значение позднеримской архитектуры // История архитектуры в избранных отрывках / Сост. М. Алпатов, Д. Аркин, Н. Брунов. М.: Изд-во Всесоюз. Академии

архитектуры, 1935. С. 137-147 (см.: Riegl A. Spätrömische Kunstindustrie (1901). Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1927. S. 36-56). См. о Ригле также прим. 80 и 205.

Стефан Витасек (Штефан Витасэк; Stephan Witasek, 1870-1915) — известный в начале XX в. австрийский психолог и философ, из ближайших учеников Майнонга (Майнонг, Alexius Meinong), создателя «теории предмета» (Gegenstandstheorie) и главы «Грацской школы» (Grazer Schule) психологии и философии. О Витасеке см.: некролог — Ameseder R. // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1916. Bd. 11. S. 75-77; и в особенности: Stock M., Stock W.G. Psychologie und Philosophie der Grazer Schule. Eine Dokumentation zu Werk und Wirkungsgeschichte. Alexius Meinong, Stephan Witasek, Rudolf Ameseder, Vittorio Benussi, Ernst Schwarz, Wilhelm M. Frankl und France Veber. 2 Bände (с единой пагинацией). Amsterdam: Rodopi, 1990 (Bd. 3 der Internationalen Bibliographie zur österreichischen Philosophie). Bd. 2. S. 1307 (биографические данные: приват-доцент, а с 1913 г. — экстра-орд. профессор философии Грацского университета), S. 908-965 (полная библиография работ). Основные работы: Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. Leipzig: J.A.Barth, 1904 (см. рец.: Meinong A. // Deutsche Literaturzeitung. 1904. 12 November. N. 45. Sp. 2725-2730; а также подробное изложение: Smith B. De la modification de la sensibilité: l'esthétique de l'École de Graz // Revue d'esthétique. 1985. T. 9. P. 19-37); Grundlinien der Psychologie. Leipzig: Dürr, 1908; Psychologie der Raumwahrnehmung des Auges. Heidelberg: C. Winter, 1910. И, по-видимому, последняя статья: Über ästhetische Objektivität // Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik. 1915. Bd. 157. S. 87-114, 179-199. В своем некрологе Ameseder подчеркивает, что Витасек в своей общей эстетике впервые применяет систематически к области эстетики принципы «теории предмета» Майнонга. (В. Л., Н. Н.)

207. Кругозор или горизонт (восходит к греч. horizōn kyklos — ограничивающий видимое круг): все видимое данным наблюдателем окружающее пространство, до конечных пределов его. Ср. нем. Gesichtskreis и Horizont. Начиная с Лейбница, термин «горизонт» служит для обозначения объема, пределов познания. Как «горизонт» познавательный, эстетический и практический — ключевое понятие в философии Канта. «Горизонт» в феноменологии Гуссерля — важнейший момент его теории интенциональности. См.: Engfer H.J. Horizont. II // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 3. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1974. Sp. 1194-1200 (Sp. 1198-1200: Kant); Janssen P. Horizont. III.2 // Там же. Sp. 1200-1201 (Husserl). О понятии «горизонт» в феноменологии Гуссерля см. также: Kuhn H. The Phenomenological Concept of «Horizon» // Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl / Ed.

by Marvin Farber. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1940. P. 106-123. (В. Л.)

Ср. примеры употребления понятия «кругозор» в русской философии начала XX в.: Лосский Н. О. Восприятие чужой душевной жизни // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 2. С. 189, 191; Он же. Основные вопросы гносеологии: Сб. ст. Пг.: Наука и школа, 1919. С. 8, 10-11, 108, 110, 112, 150, 174-175, 178, 182, 190; Он же. Избранное. М.: Правда, 1991. С. 345, 440-441; Лапшин И. И. Философия изобретения и изобретение в философии: (Введение в историю философии). Пг.: Наука и школа, 1922. Т. 1. С. 125. (Н. Н.)

208. Hors(-)d'œuvre (франц., существительное муж. рода) — букв. «то, что находится вне произведения». Во французском языке первоначально употреблялось в применении к архитектуре, в значении: выступающая часть здания, пристройка, которая не входит в общую композицию целого. Позже стало применяться, по аналогии, к произведениям драматическим, литературным и т. д., в значении: добавочная, дополнительная часть произведения, которую можно изъять (невзирая на возможные ее достоинства) без ущерба для целостности произведения; часть произведения, которая не имеет необходимой, существенной связи с целым. Ср.: Пушкин в письме к В. П. Горчакову (окт.-ноябрь 1822 г.) о «Кавказском пленнике»: «Черкесы, их обычаи и нравы занимают большую и лучшую часть моей повести; но все это ни с чем не связано и есть истинный hors d'œuvre». (В. Л.)

209. Остранение и торможение — термины В. Б. Шкловского, предложенные им в статье «Искусство как прием»; см.: Шкловский В. Б. Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. [Вып.] 2. Пг., 1917. С. 3-14; то же // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. [Вып. 3]. Пг., 1919. С. 101-114; то же // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.; Л.: Круг, 1925. С. 7-20; то же // там же. 2-е изд., доп. М.: Федерация, 1929. С. 7-23 (здесь см. по указателю: Остранение образа = прием виденья («неузнавания») и Торможение = прием затрудненной формы). «Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудности и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен» (Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 13). «Исследуя поэтическую речь <...> мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца и оно «искусственно» создано так, что восприяте на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности <...>. <...> Таким образом, язык поэзии — язык

трудный, затрудненной, заторможенный (там же. С. 21). «Таким образом, мы приходим к определению поэзии, как речи *заторможенной, кривой.* <...> Подробнее о торможении, задержке, как об общем *законе* искусства, я буду говорить уже в статье о сюжетосложении» (там же. С. 22). Статья В. Б. Шкловского «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» напечатана в том же сборнике 1919 года, см.: Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 113-150; то же // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.; Л.: Круг, 1925. С. 21-55; то же // там же. 2-е изд., доп. М.: Федерация, 1929. С. 24-67 (С. 32: заглавие раздела — «Ступенчатое строение и задержание»; С. 36: торможение образной массы; С. 52: основной закон перипетии — закон задержания — торможения; в бытовом обрядном действе; С. 53: задержание, торможение вопросами). См. о терминах торможение / задержание также: Шкловский В. Б. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг.: ОПОЯЗ, 1921; эта работа вошла в его книгу «О теории прозы» под заглавием: «Пародийный роман. «Тристрам Шенди» Стерна». (В. Л.)

210. «(Где-то) в другом месте» (лат.). Отсутствие обвиняемого на месте преступления (его пребывание в другом месте) в момент совершения преступления, как доказательство его непричастности к преступлению. В данном контексте необходимо учитывать концепцию «моего не-алиби в бытии», развиваемую М.М.Б. в *ФП* (С. 38-38). Ср.: «И я-есмь <...> и я причастен бытию единственным и неповторимым образом, я занимаю в единственном бытии единственное, не повторимое, не заместимое и непроницаемое для другого место» (С. 38-42). См. также прим. 293. (В. Л.)

211. См., например, сходный подход к проблеме метафизики у А. И. Введенского (Введенский А. И. Логика, как часть теории познания. 3-е изд., вновь перераб. Пг., 1917. С. 30); ср. оценку М.М.Б. этой книги в беседах с В. Д. Дувакиным (*Беседы.* С. 56). Ср. С. 184. См. также прим. 65 к *ВМЭ.* (Н. Н.)

212. Исправление рукописного чтения; ср. в рукописи: «их <?> только представляет Витасек или непосредственно переживает в другом Лосский». О теории С. Витасека см. прим. 158; о теории Н. О. Лосского см. прим. 156. (Н. Н.)

213. Цитата из 5-го стиха стихотворения Г. Р. Державина «Памятник» («Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный...»; впервые опубликовано в 1795 г., под заглавием «К Музе. Подражание Горацию»): «Так! — весь я не умру, но часть меня большая, От тлена убежав, по смерти станет жить...» Стихотворение Державина — подражание знаменитой 30-ой оде III-ей книги од Горация («Exegi monumentum aere perennius...» — «Воздвиг я памятник долговечнее меди...»). «Но часть меня большая» престаляет со-

бой прямой перевод «multaque pars mei» в 6-ом стихе оды Горация: Non omnis moriar, multaque pars mei / Vitabit Libitinam... («Не весь я умру — большая часть меня / уйдет (спасется) от Либитины [от богини погребения, т.е. от смерти]»). Ср. разбор од Горация, Державина и Пушкина в статье Л.В. Пумпянского «Об оде А. Пушкина "Памятник"» (1923) (*Пумпянский*. С. 197-209). (В. Л.)

214. См. ниже: «правое безумие принципиального несовпадения с самим собою — данным» (С. 197). В. С. Соловьев отмечал в статье «Лермонтов»: «Вся история состоит в том, что человек делается лучше и больше самого себя, перерастает свою наличную действительность, *отодвигая* ее в прошедшее, а в настоящее *вдвигая* то, что еще недавно было противоположным действительности, — мечтою, субъективным идеализмом, утопией» (Соловьев В. С. Собр. соч. 2-е изд. СПб., 1913. Т. 9. С. 349). С. Н. Трубецкой, выдвинув положение, обоснованное им во «Введении» к его книге «Метафизика в древней Греции» (1890), что в момент мыслительного акта происходит выход за временные и пространственные пределы сознания, коснулся того же «несовпадения»: «Пока я жив, я никогда ни на одно мгновение не ограничен своим настоящим, тем, что мне непосредственно дано, ибо я непрестанно и невольно в самом процессе жизни выхожу за пределы моего настоящего я. <...> В сознании нашем, в каждом акте сознания мы выходим из себя метафизически, и этот процесс обусловливает a prori всякий опыт и всякое сознание» (Трубецкой С. Н. Собр. соч. М., 1910. Т. 3. С. 16). Та же концепция кратко упомянута им в статьях «О природе человеческого сознания» и «Вера в бессмертие» (там же. М., 1908. Т. 2. С. 19-20, 412-414). Ср. определение Г. Зиммеля: «в сущности всякая душа есть всегда нечто большее, чем то, что она представляет собою в настоящее мгновение: высота ее и совершенство уже преформированы в ней, если и не в реальной, то во всяком случае в какой-либо иной форме данности» (Зиммель Г. Понятие и трагедия культуры // Логос. 1911-1912. Кн. 2-3. С. 1). См. также: Лапшин И. И. Проблема «чужого Я» в новейшей философии. СПб., 1910. С. 172; Лосский Н. О. Идея бессмертия души как проблема теории знания // Он же. Основные вопросы гносеологии: Сб. ст. Пг.: Наука и школа, 1919. С. 86-87. (Н. Н.)

215. О самонаблюдении (интроспекции), как методе исследования психической жизни человека, см.: Радлов Э. Л. Самонаблюдение в психологии // Новые идеи в философии. СПб., 1913. Сб. 9. С. 1-11; Лосский Н. О. Восприятие чужой душевной жизни // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 2. С. 198; Кравков С. В. Самонаблюдение. М.: Русский книжник, 1922. См. оценку метода самонаблюдения во *Ф* (*Ф* 28-29) и *МФЯ* (*МФЯ* 46-48). (В. Л., Н. Н.)

216. Выражение «узость сознания» (нем. Enge des Bewusstseins, Bewusstseinsenge) служило в психологии для обозначения того факта, что не все одновременно получаемые впечатления воспринимаются сознанием, причем внимание выполняет функцию отбора. Ср. «объем внимания» в значении — количество элементов, одновременно воспринятых за один акт восприятия. См.: Bewusstseinsenge // Eisler R. Wörterbuch der philosophischen Begriffe. 4 Aufl. Berlin: Mittler & Sohn, 1927. Bd. 1. S. 221. По Г. Эббингаузу, «узостью (ограниченностью) сознания» называют «*внимание* души к тем содержаниям, которые выступают в сознании преимущественно перед другими, и *рассеянностью* к остальным, для которых это невозможно» (Эббингауз Г. Очерк психологии. СПб., Изд. О. Богдановой, 1911. С. 95; ср. там же. С. 136; см. также: Эббингауз Г. Основы психологии. СПб., 1912. Ч. 2. С. 147-153; Джемс В. Психология / Пер. И. И. Лапшина. 7-е изд. Пг., 1916. С. 181; Аничков Е. В. Эстетика // Энц. словарь Брокгауз-Ефрон. СПб., 1904. Т. 41. С. 100; Он же. Весенняя обрядовая песнь на Западе и у славян. Ч. 2-я. СПб., 1905. С. 327). (В. Л., Н. Н.)

217. В своей «Аналитике прекрасного» Кант определяет «целесообразность без цели» (Zweckmässigkeit ohne Zweck) как один из моментов прекрасного. См. его «Критику способности суждения» (1790), § 10-17. Ср. его вывод в конце § 17: «*Schönheit* ist Form der *Zweckmässigkeit* eines Gegenstandes, sofern sie, *ohne Vorstellung eines Zwecks*, an ihm wahrgenommen wird». (В. Л.)

218. Ср. ниже: «корни юродства, как формы принципиального отрицания значимости формы-выражения» (С. 209); «юродству почти всегда присущ человекоборческий элемент, цинический выверт юродства; вызывающая, дразнящая откровенность» (С. 212); «своеобразные формы *юродства* в лирике» (С. 233); «зародыши юродства и иронии» (С. 240); «юродство *индивидуально* и ему присущ человекоборческий момент» (С. 244).

Философская проблема юродства как бесформенности была сформулирована риккертианцем С. И. Гессеном: «В мистическом переживании слова отделяются от понятий, лишаются смысла: бессмысленные слова сплошь и рядом сильнее и ярче выражают переживание и способны передать его другим, нежели слова, имеющие логический или эстетический смысл. Вспомним хотя бы юродивого Гришу из «Детства» Толстого, бессмысленные слова которого открыли Николеньке совершенно новый мистический мир. Вспомним те бесчисленные примеры «святых», которые приводит Джемс в своей книге о религиозном опыте, и речи которых или молитвы лишены всякого смысла. Можно даже сказать, что в юродивых, лишенных какого бы то ни было смысла и постольку стоящих вне культуры, как бы воплощается чистая мистика, становится осязаемой. Блуждая в мире окристаллизо-

вавшихся ценностей, где все осмысленно и оформлено, юродивые являются как бы живыми воплощениями самой бесформенности, они как бы обнажены от всех составляющих культуру ценностей, отстали от них» (Гессен С. И. Мистика и метафизика // Логос. 1910. Кн. 1. С. 150-151); точка зрения С. И. Гессена, скорее всего, и стала исходным пунктом для рассуждений М.М.Б., но она была почти сразу оспорена при обсуждении понятия иррационального у Г. Риккерта другим неокантианцем — Б. П. Вышеславцевым: «Таким образом мистика, как область абсолютно иррационального переживания, лежит вне философии, вне культуры, вне мира ценностей. По мнению Гессена, чистая мистика воплощается в юродивых, лишенных какого бы то ни было смысла и стоящих вне культуры (Гессен С. И. Мистика и метафизика // Логос. 1910. Кн. 1. С. 148-151). Такое истолкование иррационального переживания, как совершенной непроницаемости для разума, как совершенной *тьмы*, лишает его, по нашему мнению, всякой глубины и таинственности, делает плоским и бесплодным. Эта *тьма кромешная* весьма мало похожа на *неизреченный свет*, о котором говорят мистики. Эта мистика столь же мало мистична, как та тьма египетская, которую странницы продают в пузырьках. Юродивые не потому мистичны, что они лишены смысла, а потому, что они являются, по мнению народной веры, носителями высшего смысла, таинственного знания. Таинственность мистики — есть указание на возможность высшего знания, на присутствие бесконечного клада, как сказал бы Николай Кузанский» (Вышеславцев Б. П. Этика Фихте: Основы права и нравственности в системе трансцендентальной философии. М.: Печатня А. Снегиревой, 1914. С. 57). Близкое Б. П. Вышеславцеву истолкование мистического опыта дает еще один неокантианец — Ф. А. Степун в статье «Жизнь и творчество» (Степун Ф. А. Жизнь и творчество // Логос. 1913. Кн. 3-4. С. 92-96, 123-124). О мистике и мистическом опыте см. прим. 65 к *ВМЭ*. Следует отметить, что категорию «юродства» М.М.Б. употребляет в общеантропологическом значении. О той же категории «юродства» см. *ПТД* (*Т. 2*, 131, 538). (Н. Н.)

219. См. ниже: «авторитет *хора*» (С. 231). О хоре как генетически и драматически коститутивной первооснове древнегреческой трагедии пишет Ф. Ницше в 7 и 8 главах «Рождения трагедии из духа музыки» (древнегреческая трагедия развилась из хора, причем хор первоначальной трагедии — хор сатиров; сатиры рассматриваются как воплощение природного человека, в противоположность цивилизованному). См.: Silk M. S., Stern J. P. Nietzsche on Tragedy. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. P. 68-71, 236-238, 267-268, 316-317, 350-354; Reibnitz B. von. Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche: «Die Geburt der Tragödie aus dem

Geiste der Musik» (Kap. 1-12). Stuttgart: Metzler, 1992. S. 179-191, 201-202, 216, 218-219. Ср. также функцию «хора» в теоретических построениях Вяч. Иванова. (В. Л.)

220. Цитируется 30-й стих из последнего четверостишия «романса» В. А. Жуковского «Желание» (1811; впервые опубликовано в 1813 г.):

> Верь тому, что сердце скажет;
> Нет залогов от небес;
> Нам лишь чудо путь укажет
> В сей волшебный край чудес.

(М.М.Б. цитирует, заменяя «Нет залогов» единственным числом «Нет залога», как в немецком подлиннике, см. ниже). Стихотворение Жуковского — вольный перевод «Sehnsucht» («Томление») Ф. Шиллера (впервые в 1802 г., затем вошло с новой (второй) строфой в 1-е издание 2-ой части его стихотворений 1803 г.). По тематике и мотивам стихотворение соотносится с более ранним крупным и знаменитым стихотворением «Das Reich der Schatten» («Царство теней») (впервые в 1795 г.; вторая редакция — в 1-м издании 1-ой части его стихотворений 1800 г., под заглавием «Das Reich der Formen» («Царство форм»); та же редакция во 2-м издании 1-ой части его стихотворений 1804 г., под окончательным заглавием «Das Ideal und das Leben» («Идеал и жизнь»)). Последнее четверостишие «Sehnsucht» (в немецком подлиннике) взято эпиграфом ко второй части «старинной повести» В. А. Жуковского «Двенадцать спящих дев» — балладе «Вадим» (впервые в 1817 г.):

> Du musst glauben, du musst wagen,
> Denn die Götter leihn kein Pfand;
> Nur ein Wunder kann dich tragen
> In das schöne Wunderland.

(«Ты должен верить, ты должен отваживаться, Ибо боги не дают никакого залога: Только чудо может перенести тебя В прекрасную страну чудес»). (В. Л.)

221. Цитируется 10-й стих из стихотворения Ф. И. Тютчева «Silentium!» (впервые опубликовано в 1836 г.). (В. Л.)

222. Ср.: Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песнь на Западе и у славян. Ч. 2-я. СПб., 1905. С. 307-345 (песня-пляска как ритмическое принуждение); Он же. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 222-225. (Н. Н.)

223. Понятие «софийность» отсылает к «софиологии», направлению русской религиозно-философской мысли, наиболее последовательно представленному в 1910-е гг. в трудах П. А. Флоренского («Столп и утверждение истины», 1914) и С. Н. Булгакова

(«Свет невечерний», 1917). См.: Goerdt W. Sophiologie // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 9. Basel: Schwabe, 1995. Sp. 1063-1069. (Н. Н.)

224. В данном случае «самоотчет» определяет значение, в котором следует понимать слово «исповедь». Слово «исповедь» (калька греч. eksomologēsis — полное признание, покаяние) имело три значения: исповедание веры; исповедание грехов; благодарение, воздаяние хвалы Богу. Ср. лат. confessio. М.М.Б. имеет в виду «исповедь» в значении еще не специализированном, церковном, т. е.: искреннее и полное признание в чем-либо, но необязательно покаянное признание, хотя эта установка в нем заложена. Для уточнения и добавляется само-отчет. Самоотчет-исповедь — это и чистосердечное признание самому себе, и отчет перед самим собой о своих поступках, о своей жизни, о самом себе. Ср. нем. Bekenntnis и Selbstbekenntnis (обычно: добровольное признание своей вины). (В. Л.)

225. Имеются в виду, скорее всего, поздние дневники Л. Н. Толстого; о них см. прим. 238. Полностью дневники Л. Н. Толстого (начиная с 1847 г.) опубликованы в томах 46-58 юбилейного издания Полного собрания сочинений. (В. Л.)

226. Имеются в виду молитвы в трех евангельских текстах: 1) Лк 18: 13 (притча о мытаре и фарисее); 2) Мф 15: 22, 25, 27 (хананеянка, просившая Иисуса об исцелении дочери); 3) Мк 9: 24 (отец, просивший об исцелении сына-отрока). См. также упоминание этой молитвы в выступлении М.М.Б. 1 ноября 1925 г. (С. 341). (В. Л.)

227. Псалом 50 («Помилуй мя Боже»; Псалом 51 по древнеевр. Библии): цитаты из стихов 12 и 9. М.М.Б. цитирует по церковнославянскому тексту. В католической церкви Псалом 50 известен под названием Miserere по первому слову Псалма в латинском переводе Библии (в Вульгате). «Этот псалом, как и 37, называется покаянным и чаще других употребляется в богослужении, входя в состав малого повечерия, полунощницы и третьего часа» (Толковая Библия, или Комментарии на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета. Издание преемников А. П. Лопухина. СПб., 1904-1913; Второе издание. Стокгольм: Институт перевода Библии, 1987. Т. 1. С. 236). (В. Л.)

228. Августин (Aurelius Augustinus; 354-430), теолог и философ. М.М.Б. имеет в виду «Исповедь» (Confessiones), автобиографию Августина в 13 книгах, написанную около 400 г. См. о жизни и творчестве Августина обзорные статьи: Гревс И. М. Августин // Нов. энц. словарь Брокгауз-Ефрон. Т. 1. Стб. 128-149; то же // Христианство: Энц. словарь. М.: Бол. Росс. энц., 1993. Т. 1. С. 16-28; Schindler A. Augustin // Theologische Realenzyklopädie. Bd. 4.

Berlin: W. de Gruyter, 1979. S. 646-698; ср. также новейший опыт биографии Августина: Brown P. R. L. Augustine of Hippo. A Biography. Berkeley: University of California Press, 2000 (первое изд. — 1967). Об Августине и его «Исповеди» см.: Трубецкой Е. Н. Религиозно-общественный идеал западного христианства в V-м веке. М.: тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1892. Ч. 1: Миросозерцание блаженного Августина. С. 21-49; Герье В. И. Блаженный Августин. М.: Т-во «Печатня С. П. Яковлева», 1910 (Зодчие и подвижники «Божьего царства». Ч. 1). С. 1-74; Попов И. В. Личность и учение блаженного Августина. Сергиев Посад: Тип. Св.-Троиц. Серг. Лавры, 1917. Т. 1. Ч. 1: Личность бл. Августина. С. 1-224. О жанре «Исповеди» как публичном покаянии и исторических обстоятельствах ее возникновения см.: Герье В. И. Блаженный Августин. С. 2-10. В. И. Герье также отметил близость «Исповеди» Августина к псалмам: «Самая «Исповедь» его представляет подобие псалма и усыпана вставками из псалмов» (там же. С. 6). Он же указал и на проникновение в «Исповедь» воззрений, усвоенных Августином после крещения, — о злой воле человека, о благодати, о предназначении (там же. С. 8-9). М.М.Б., однако, напротив, подчеркивает, что те основные элементы учения Августина, которые в первую очередь связываются с его именем, — «неспособность к добру, несвобода в добре, благодать, предопределение», явились следствием его опыта рефлексии относительно собственной жизни и главного ее события — обращения в христианство, который и получил свое выражение в «Исповеди». Об «Исповеди» Августина из важнейшей литературы нач. XX в. см.: Harnack A. Augustins «Confessionen» // Он же. Reden und Aufsätze. Giessen: J. Ricker, 1904. S. 49-79; Он же. Die Höhepunkte in Augustins «Konfessionen» // Он же. Reden und Aufsätze. Neue Folge. Bd. 4. Giessen: A. Töpelmann, 1916. S. 67-99; Misch G. Geschichte der Autobiographie. Bd. 1. Leipzig und Berlin: B. G. Teubner, 1907. S. 402-440 (3-te Aufl. Bern: A. Francke, 1949-1950. Bd. 1/1. S. 637-678: Augustins Bekenntnisse). Из позднейшей литературы об «Исповеди» см.: Guardini R. Die Bekehrung des Aurelius Augustinus. Der innere Vorgang in seinen «Bekenntnissen» Leipzig: J. Hegner, 1935 (3-te Aufl. München: Kösel, 1959); Courcelle P. Les Confessions de Saint Augustin dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité. Paris: Études Augustiniennes, 1963; Он же. Recherches sur les Confessions de Saint Augustin. Nouvelle édition augmentée et illustrée. Paris: E. de Boccard, 1968; Ratzinger J. Originalität und Überlieferung in Augustins Begriff der confessio // Revue des Études Augustiniennes. 1957. T. 3. P. 375-392. (В. Л., Н. Н.)

229. О Бернарде Клервосском и его комментарии к Песни Песней см. прим. 149.

230. Представление о небесной книге, в которой записаны имена тех, кто предназначен Богом к спасению и вечной жизни, встречается в Ветхом и Новом Заветах. См. Ис. 32: 32 (впервые); Пс. 68: 29; Дан. 12: 1; Ис. 4: 3; Лк. 10: 20; Флп. 4: 3; Евр. 12: 23; особенно часто в Откровении: Откр. 3: 5; 13: 8; 17: 8; 21: 27. О «небесной книге» с точки зрения истории религии см.: Koep L. Das himmlische Buch in Antike und Christentum. Bonn: Hanstein, 1952. (В. Л.)

231. Псалом 50 («Помилуй мя Боже»): 7: «Се бо в беззакониих зачат есмь, и во гресех роди мя мати моя». Об амбивалентной функции брани см.: *ТФР* 33-34, 178-180, 184, 203-204, 214, 220, 446-448, 452-459, 468-469, 470-475. Об архаических истоках матерной брани см.: Успенский Б. А. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Анти-мир русской культуры. Язык, фольклор, литература / Сост. Н. Богомолов. М.: Ладомир, 1996. С. 9-107. (В. Л.)

232. Имеется в виду возглас диакона по отпусте великой панихиды: «Во блаженном успении вечный покой подаждь, Господи, усопшему рабу твоему *имярек* и сотвори ему вечную память». См.: Соловьев В. С. Собр. соч. 2-е изд. СПб.: Просвещение, 1913. Т. 8. С. 450-452 («Оправдание добра», гл. 19, 2); Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М.: Путь, 1914. С. 195-202; Gollwitzer H. Krummes Holz — aufrechter Gang. 3-te Aufl. München: Chr. Kaiser, 1971. S. 58 («göttliches Gedenken»). (В. Л.)

233. Имеется в виду евангельская притча — Лк. 18: 9-14. Словосочетание «в притчах» тогда, возможно, следует читать «в притче». Однако, возможно, имеется в виду ряд евангельских текстов, примыкающих к притче о мытаре. (В. Л.)

234. Об изучении жанров биографии и автобиографии в России в 1910-е гг. см.: Лаппо-Данилевский А. С. Методология истории. СПб., 1913. Вып. 2. С. 786; Бицилли П. М. Салимбене (Очерки итальянской жизни XIII века). Одесса, 1916. С. 92-146 (средневековая автобиография-исповедь); Владимиров Л. Е. Автобиография как предмет изучения для самовоспитания // Спенсер Г. Автобиография. СПб.: Книгоизд. т-во «Просвещение», 1914. Ч. 1. С. 3-121. (Н. Н.)

235. Петр Абеляр (Abelard, 1079-1142) — теолог и философ, автор автобиографического сочинения «Historia calamitatum mearum» («История моих бедствий»). См. о жизни и воззрениях Абеляра: Добиаш-Рождественская О. А. Абеляр // Нов. энц. словарь Брокгауз-Ефрон. Т. 1. Стб. 39-46; то же // Христианство: Энц. словарь. М.: Бол. Росс. энц., 1993. Т. 1. С. 9-13. В России в первой четверти XX в. в ученой среде ценился труд А. Гаусрата об Абеляре (Hausrath A. Peter Abälard: Ein Lebensbild. Leipzig: Breitkopf u.

Härtel, 1893) — первая книга его трилогии «Die Weltverbesserer im Mittelalter» (1895), переведенная на русский язык (Гаусрат А. Средневековые реформаторы / Пер. с нем. под ред. Э. Л. Радлова. СПб.: Л. Ф. Пантелеев, 1900. Т. 1. С. 1-242; об обстоятельствах создания, жанре и содержании «Истории моих бедствий» см. С. 102-105). Так, в частности, к книге А. Гаусрата отсылает Л. П. Карсавин в списке рекомендательной литературы в своей книге, в разделе о биографии (Карсавин Л. П. Введение в историю (Теория истории). Пб.: Наука и школа, 1920 (Введение в науку. История. Вып. 1.). С. 75). Наконец, еще один ученик проф. И. М. Гревса, — его учениками были О. А. Добиаш-Рождественская и Л. П. Карсавин, — Г. П. Федотов, в 1924 г. выпустил книгу об Абеляре (Федотов Г. П. Абеляр. Пб.: Брокгауз-Ефрон, 1924). См. также: Абеляр П. «История моих бедствий» и другие произведения. М.: Наука, 1959; Баткин Л. М. Ради чего Абеляр написал свою автобиографию // Мировое дерево. М., 1994. Вып. 3. С. 25-57; Багге С. Автобиография Абеляра и средневековый индивидуализм // Там же. С. 58-115; Misch G. Geschichte der Autobiographie. Frankfurt am Main: G. Schulte-Bulmke, 1959. Bd. 3: Das Mittelalter. Teil 2: Das Hochmittelalter im Anfang. 1-te Hälfte. S. 523-719 (Fünfter Abschnitt: Abälard und Heloise; Erstes Kapitel: Abälards Autobiographie — S. 545-627; Zweites Kapitel: Die gegenseitige briefliche Aussprache und das exemplarische literarische Werk — S. 628-719; S. 628-679: Der vertrauliche Briefwechsel; S. 680-719: Der Ausklang). (В. Л., Н. Н.)

236. «Secretum» («Тайна»), а также «De secreto conflictu curarum suarum» («О тайном борении моих забот») и «De contemptu mundi» («О презрении к миру») — диалогическое произведение Франческо Петрарки (1-я ред. была создана, вероятно, в 1342-1343 гг. и позже переработана — вероятно, в 1353-1358 гг.). Во введении Петрарка рассказывает, что в продолжение трех вечеров он вел беседу с бл. Августином в присутствии Истины (изображенной в виде лучезарно прекрасной женщины). Августин подвергает Франческо беспощадному допросу о его жизненном поведении. Любовь Петрарки к Лауре, его честолюбивое стремление добиться поэтической славы (лавра) и его религиозные сомнения — все это подвергается суровой критике. Перевод диалога, выполненный М. О. Гершензоном (стихотворные тексты в пер. Вяч. Иванова), появился в 1915 г. (Петрарка. Автобиография. Исповедь. Сонеты. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1915. С. 73-223). См. в том же издании статью М. О. Гершензона о Петрарке (там же. С. 3-52). Из новейшей литературы см.: Баткин Л. М. Петрарка на острие собственного пера: Авторское самосознание в письмах поэта. М.: РГГУ, 1995. С. 162-167 (о переводе заглавия и содержании диалога; С. 166: замечание о данном месте *АГ*); Baron H. Petrarch's

Secretum. Its Making and its Meaning. Cambridge, Mass.: Medieval Academy of America, 1985; Caputo R. Cogitans fingo: Petrarca tra Secretum e Canzoniere. Roma: Bulzoni, 1987; Kablitz A. Petrarcas Augustinismus und die ecriture der Ventoux-Epistel // Poetica (München). 1994. Bd. 26. S. 31-69. (В. Л.)

237. См. обширную монографию А-ра Н. Веселовского — Веселовский А. Н. Боккаччьо, его среда и сверстники. В 2-х томах. СПб.: Типогр. Имп. АН, 1893-1894. 2-й том начинается с VII главы «Сомнения и искание идеала в строгой поэзии и ригористической морали (Корбаччьо)». (В. Л.)

238. См.: Дневник Льва Николаевича Толстого. Изд. 1-е под ред. В. Г. Черткова. Т. 1. 1895-1899 (М.: Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1916). До указанной публикации Черткова в журналах появлялись лишь отрывочные извлечения из поздних дневников. (В. Л.)

239. Дневник Пушкина с 24 ноября 1833 г. до февраля 1835 г. вышел полностью в 1923 г., с восстановлением всех ранее пропускавшихся слов, в двух отдельных изданиях под ред. Б. Л. Модзалевского (М.; Пг.: Гос. Изд-во, 1923) и под ред. В. Ф. Саводника и М. Н. Сперанского (М.; Пг.: Гос. Изд-во, 1923; Труды Гос. Румянцевского музея. Вып. 1. М., 1923). До этого наиболее полный текст дневника был опубликован в сочинениях Пушкина под ред. С. А. Венгерова (Т. 5. 1911. С. 438-450). См. Пушкин А. С. Дневники. Записки / Изд. подгот. Я. Л. Левкович. СПб.: Наука, 1995. С. 28-47. (В. Л.)

240. Речь идет об особом периоде в истории немецкой литературы — приблизительно между 1768 и 1781 гг., — когда в немецкой художественной литературе совершилось нечто вроде литературной революции. Из новейшей литературы ср., например: Karthaus U. (unter Mitarbeit von Tanja Manss). Sturm und Drang. Epoche — Werke — Wirkung. München: C. H. Beck, 2000). (В. Л.)

241. Почетная, широко распространенная известность человека (за пределы его нормального жизненного круга; может быть мировой), как свидетельство всеобщего и безусловного признания его высоких заслуг, достижений, деяний, свершений (акцент именно на них). Нравственная оценка проводит различие между славой как свидетельством высоких достижений, и славой как мотивом действий, поступков (тщеславие, честолюбие). См.: Лотман Ю. М. Об оппозиции «честь» — «слава» в светских текстах киевского периода // Он же. О русской литературе. Статьи и исследования (1958-1993). СПб: «Искусство — СПБ», 1997. С. 96-101; Hirsch J. Die Genesis des Ruhmes. Ein Beitrag zur Methodenlehre der Geschichte. Leipzig: J. A. Barth, 1914; Vossler K. Vom sprachlichen und sonstigen Wert des Ruhmes // Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1926.

Bd. IV. S. 226-39; Lida de Malkiel M.R. L'Idée de la Gloire dans la Tradition Occidental. Antiquité, Moyen-Âge occidental, Castille / Traduction française par S. Roubaud. Postface par Yakov Malkiel. Paris: C.Klincksieck, 1968 (Перевод с испанского книги, вышедшей в Мехико в 1952 г.); Joukovsky F. La Gloire dans la Poésie française et néolatine du XVIe siècle (Des Rhétoriqueurs à Agrippa d'Aubigné). Genève: Droz, 1969; Liese H.-J. Jenseits des Ruhms. Der «negative» Held in Geschichte, Kultur und Zeitgeschehen. Essen: Die Blaue Eule, 1987. Я. Буркхардт был первым, кто выдвинул славу как существенный элемент эпохи Возрождения в Италии, в противоположность Средневековью. Славу в Возрождении он понимает как «moderne Ruhm», как одно из тех проявлений индивидуализма, который характерен, с его точки зрения, для этой эпохи «сильных личностей». Во всяком случае, следует подчеркнуть, что он впервые поставил историческую проблему славы в истории западной культуры Средневековья и Возрождения. Этот новый идеал славы при этом он понимает как языческий идеал, как возрождение и трансформацию языческого идеала, в противоположность христианскому Средневековью. См.: Burckhardt J. Die Kultur der Renaissance in Italien. Basel, 1860 (Erstausgabe). Zweiter Abschnitt (Entwicklung des Individuums); третий подраздел: Der moderne Ruhm. Новейшее научное издание: Burckhardt J. Die Kultur der Renaissance in Italien / Hrsg. von Horst Günther. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989. S. 143-59. См. также прим. 152. (В. Л.)

242. Гвидо Гвиницелли (Guido Guinizzelli, 1240-1276; Гвиничелли — устарелое написание, принятое в кон. XIX — нач. XX в.) — основатель «дольче стиль нуово», нового направления ученой поэзии, возникшего в Болонской поэтической школе, ведущим представителем которой он являлся. Данте называл его своим отцом и отцом лучших певцов любви (Чист. XXVI, 97). См. о нем у авторитетнейшего в свое время немецкого историка литературы Адольфа Гаспари: Гаспари А. История итальянской литературы / Пер. К. Бальмонта. М.: Изд. К. Т. Солдатенкова, 1895. Т. 1: Итальянская литература средних веков. С. 86-93 (С. 87-88: отмечено, что в Болонской школе, у Гвидо Гвиничелли, впервые появляется новое понимание любви, которая, как сказано в начале знаменитой канцоны поэта, «избирает своим местопребыванием только благородное сердце»); см. также: Friedrich H. Epochen der italienischen Lyrik. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1964. S. 49-83 (гл. 2). (В. Л., Н. Н.)

243. Имеется в виду созвучие между именем возлюбленной Петрарки и словом «лавр», символом славы; ср. Friedrich H. Epochen der italienischen Lyrik. Frankfurt am Main: V. Klostermann,

1964. S. 196-201 («Laura-Symbolik»). (см.: *Аверинцев, Бочаров*. С. 392). (В. Л.)

244. См. прим. 68.

245. Об «авантюрности» (Die Abentheuerlichkeit) см.: Гегель Ф. Г. В. Эстетика. В 4-х томах. М.: Искусство, 1971. Т. 2: Лекции по эстетике (Ч. 2). С. 298-305 («Мир приключений»); Зиммель Г. Приключение // Он же. Избранное. В 2-х томах. М.: Юрист, 1996. Т. 2. С. 212-226. О романе приключений в немецкой литературе см.: Schmiedt H. Abenteuerroman // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft / Hrsg. von Klaus Weimar. Berlin: W. de Gruyter, 1997. Bd. 1. S. 2-4 (с обширной библиографией). (В. Л., Н. Н.)

246. Ср. выше: «Переживание — это след смысла в бытии, это отблеск его на нем» (С. 187); ср. ниже: «Судьба — это художественная транскрипция того следа в бытии, который оставляет изнутри себя целями регулируемая жизнь» (С. 235).

О значении понятия «след» в истории философии, богословия и психологии см.: Gawoll H. J. Spur // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 9. Basel: Schwabe, 1995. Sp. 1550-1158. Gawoll различает две традиции, в контексте которых понятие следа имеет центральное значение: 1) начиная с Платона (диалог «Теэтет»), понятие связано с объяснением памяти; Gawoll подробно разбирает эту традицию (память как состоящую из следов) в статье: Gawoll H. J. Spur: Gedächtnis und Andersheit. Teil I: Geschichte des Aufbewahrens // Archiv für Begriffsgeschichte (Bonn). 1986/87. Bd. XXX. S. 44-69 (сжатый анализ содержания понятия см. на S. 45); 2) понятие в неоплатонической (начиная с Плотина: след Единого в бытии) и христианской (начиная с бл. Августина) метафизике, стремящейся пояснить отношение Единого к многому и отношение Бога-Творца к творению. См. также: Pöggeler O. Neue Wege mit Heidegger. Freiburg; München: Karl Alber, 1992. S. 339-350 (Die Konzeption der Spur); о сущности явления см. S. 339-341 (как и Gawoll, Pöggeler дает краткое аналитическое описание самого явления, начиная с употребления слова метафорически в донаучном, живом языке). В конце XIX — начале XX в. «след» был особенно распространен как психологический термин, введенный в 1830-е гг. немецким философом Ф. Э. Бенеке (Friedrich Eduard Beneke, 1798-1854) (Гартман Э., фон. Современная психология: Критическая история немецкой психологии за вторую половину девятнадцатого века / Пер. с нем. Г. А. Котляра; под ред. М. М. Филиппова. М.: Издание Д. П. Ефимова, 1902. С. 12, 377). См. примеры употребления этого понятия в психологической и эстетической литературе: «*зрительные следы*, оставленные предшествующими впечатлениями» (Эббингауз Г. Очерк

психологии. СПб.: Изд. О. Богдановой, 1911. С. 83); «физиогномические признаки представляют собою ставшие постоянными следы часто повторявшихся мимических процессов <...> Часто повторяемое выражение оставляет следы на лице и фигуре» (Кон И. Общая эстетика. М.: Гиз, 1921. С. 57). «След» — основной термин объективной психологии В. М. Бехтерева (Бехтерев В. М. Объективная психология. М.: Наука, 1991. С. 14). (В. Л., Н. Н.)

247. Ф. Г. Якоби (Friedrich Heinrich Jacobi, 1743-1819) — немецкий писатель и философ. Для обозначения особого характера философии Якоби в немецкой историографии философии укоренился термин Glaubensphilosophie («философия веры»); кроме него употребляется и термин Gefühlsphilosophie («философия чувства»). См.: Асмус В. Ф. Якоби, Фридрих Генрих // Бол. Сов. Энц. М., 1931. Т. 65. Стб. 449-451. О философии Ф. Г. Якоби в связи с проблемой «чужого я» писал И. И. Лапшин (Лапшин И. И. Проблема «чужого Я» в новейшей философии. СПб., 1910. С. 140-141) и О. М. Котельникова в статье, учитывающей новейшие философские течения (Котельникова О. М. Учение о непосредственном знании в философии Фр. Г. Якоби // Мысль. 1922. № 1. С. 89-116). (В. Л.)

248. «Философия жизни» — перевод обычного в немецких историях философии обозначения того направления в философии, которое (по Айслеру) «определяет абсолютную действительность как «жизнь» или которое противопоставляет живую действительность, постигаемую лишь в переживании или в интуиции, тому способу бытия, который оформляется рассудочно-анализирующим и абстрагирующим познанием, причем «жизнь» понимается то более биологически, то духовно, культурно-исторически, то метафизико-онтологически» (Eisler R. Wörterbuch der philosophischen Begriffe. 4-te Aufl. Berlin: Mittler & Sohn, 1929. Bd. 2. S. 16). См.: Pflug G. Lebensphilosophie // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 5. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1980. Sp. 135-140. О биологизме в построениях представителей «философии жизни» (Бергсон, Зиммель, Дриш, Шелер и др.) см.: Риккерт Г. Философия жизни: Изложение и критика модных течений философии нашего времени. Пб.: Academia, 1922 (гл. 5-8); ср. также: Волошинов В. Н. По ту сторону социального. О фрейдизме // Звезда. 1925. № 5 (11). С. 187-188; *Ф* 18-22. (В. Л., Н. Н.)

249. См. 5 и 6 главы «Рождения трагедии из духа музыки» Ф. Ницше. (В. Л.)

250. Ср. употребление термина «хоровая поддержка» в статье: Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии: К вопросам социологической поэтики // Звезда. 1926. № 6. С. 253. (В. М.)

251. О бессмертии как постулате любви см. прим. 62.

252. Ср. сходное рассуждение: «Наиболее яркое выражение находит этот конфликт со слушателем в так называемой «лирической иронии» (Гейне, в новой поэзии — Лафорг, Анненский и др.)» (Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии: К вопросам социологической поэтики // Звезда. 1926. № 6. С. 264). Ср. также определение прозаической лирики в *ПТД* (*Т. 2*, 97, 131; см. также комментарии: *Т. 2*, 535, 538). (В. М.)

253. Ср. Быт. 3: 7 — «И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги...» — в противоположность Быт. 2: 25 — «И были оба наги, Адам и жена его, и не стыдились». См. комментарии к этим ветхозаветным текстам (с учетом истории толкований и с международной библиографией): Westermann C. Genesis. 1. Teilband: Genesis 1-11. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag des Erziehungsvereins, 1974 (в серии: Biblischer Kommentar: Altes Testament. Begründet von Martin Noth / hrsg. von Siegfried Herrmann und Hans Walter Wolff. B. I/1.). S. 318-321 (Быт. 2: 25) и 340-343 (Быт. 3: 7). Истолкование данного суждения М.М.Б., а также воспроизведение его общего историко-литературного контекста даны С. Г. Бочаровым в статье «Холод, стыд и свобода» (Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 143). (В. Л.)

254. М.М.Б. имеет в виду расчленение древнегреческой лирики на декламационную и песенную. Ср.: Бахтин М. М. Лекции по истории зарубежной литературы: Античность. Средние века (В записи В. А. Мирской) / Публ., подгот. текста, предисловие и комм. И. В. Клюевой, Л. М. Лисуновой. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 1999. С. 18: «<Древнегреческую лирику> делят на два вида: 1. Декламационная лирика (отошедшая от музыки). 2. Мелическая лирика (пелась в сопровождении различных инструментов)». См. также: Радциг С. И. История древнегреческой литературы. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1959. С. 129: «Связь с музыкой, первоначально обязательная, постепенно в зависимости от характера песен порывалась. Так, мы уже видели, что эпическая поэзия, которая первоначально исполнялась аэдами в пении, в дальнейшем только декламировалась рапсодами. Равным образом и некоторые виды лирики, как ямб и элегия, рано оторвались от музыкального аккомпанемента и превратились в чисто литературные жанры. Зато другие формы греческой лирики эту связь с музыкой сохраняли по крайней мере до эпохи эллинизма. Эти формы называются специальным словом «мелос», т. е. песня, или «мелика» — мелическая поэзия»; Лосев А. Ф., Сонкина Г. А., Тахо-Годи А. А., Тимофеева Н. А., Черемухина Н. М. Античная литература. Учебник для пединститутов. Под общ. ред. проф. А. А. Тахо-Годи. М.: Гос. учебно-педагогич. изд-во Министерства Просвещения РСФСР, 1963. С. 46 («Греческая лирика делилась

прежде всего на декламационную и песенную»), между С. 64 и 65 — диаграмма расчленения «Греческой лирики классического периода» (автор глав о классической лирике в 1 части учебника (гл. III-VI) — А. Ф. Лосев). (В. Л.)

255. См.: Зелинский Ф. Ф. Трагедия рока // Софокл. Драмы. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1915. Т. 2. С. 3-69. (Н. Н.)

256. См.: Зелинский Ф. Ф. Трагедия благодати // Софокл. Драмы. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1915. Т. 2. С. 151-205. (Н. Н.)

257. Ср. лекцию М.М.Б. о поэме Блока «Возмездие» в *ЗМ* (*Т. 2*, 353-355). См. также запись А. А. Ухтомского о поэме Блока: Ухтомский А. А. Интуиция совести: Письма. Записные книжки. Заметки на полях. СПб.: Петербургский писатель, 1996. С. 478-481. (Н. Н.)

258. О реакции читателей на «повесть» Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» (1792) см.: Зорин А. Л., Немзер А. С. Парадоксы чувствительности: Н. М. Карамзин «Бедная Лиза» // «Столетья не сотрут...»: Русские классики и их читатели. М.: Книга, 1989 («Судьбы книг»). С. 7-54 (о реакциях читателей см. в особенности — С. 8-12 и 18-30; Лотман Ю. М. Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина (К структуре массового сознания XVIII в.) // XVIII век. Сб. 7. М.; Л.: Наука, 1966. С. 280-285; то же // Лотман Ю. М. Карамзин. СПб.: Искусство — СПб.», 1997. С. 616-620. Кларисса (Clarissa Harlowe) — героиня романа в письмах английского писателя Самуэля Ричардсона (Samuel Richardson, 1689-1761) «Кларисса, или История молодой дамы», в 7 томах (1747-1748; расширенные издания — 1749 и 1751 гг.). Грандисон (Sir Charles Grandison) — герой романа того же автора «История сэра Чарлза Грандисона», в 7 томах (1753-1754). О реакции читателей см., например: Eaves T. C. D., Kimpel B. D. Samuel Richardson: A Biography. Oxford: Oxford University Press, 1971 (гл. 12 и 16). О реакции на Вертера (Werther), героя романа Гете «Страдания юного Вертера» (1774), см., например: Flaschka H. Göthes «Werther»: Werkkontextuelle Deskription und Analyse. München: Wilhelm Fink, 1987 (гл. 6 — Kontext: Erstrezeption). О роли сентиментализма в романе Гете (в соотношении с Просвещением и Бурей и натиском) см.: там же. S. 154-178 (гл. 3). (В. Л.)

259. «Юмор» следует понимать здесь не просто в смысле «незлобивой насмешки» или «добродушного смеха», а в том смысле, в каком это явление понималось, начиная с Жан-Поля (Жан-Пауль; Jean Paul = Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825), в немецкой философской эстетике, как «самая богатая, самая глубокая, самая сложная форма субъективного комического и вообще комического» (Volkelt J. System der Ästhetik. 2-te Ausgabe.

München: C.H.Beck, 1925. Bd. 2: Die ästhetischen Grundgestalten. S. 548). Понятие об этом понимании дает Л. Е. Пинский: Пинский Л. Е. Юмор. Краткая литер. энцикл. М., 1975. Т. 8. Стб. 1012-1018. Об истории понятия в немецкой эстетике см.: Preisendanz W. Humor // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 3. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1974. Sp. 1232-1234; Он же. Humor // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft / Hrsg. von Harald Fricke. Berlin: W. de Gruyter, 2000. Bd. 2; Hörhammer D. Humor // Ästhetische Grundbegriffe / Hrsg. von Karlheinz Barck et alii. Stuttgart: Metzler, 2001. Bd. 3. S. 66-85. Об учении Жан-Поля см.: Сретенский Н. Н. Историческое введение в поэтику комического. Часть первая: Учение Жан-Поля о комическом. Ростов-на Дону: тип. изд-ва «Трудовой Дон», 1926; Михайлов А. В. «Приготовительная школа эстетики» Жан-Поля — теория и роман // Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / Вступ. ст., сост., пер. и коммент. А. В. Михайлова. М.: Искусство, 1979. С. 29-35. О развитии юмора как специфического явления сентиментализма см.: Tave S. M. The Amiable Humorist. A Study in the Comic Theory and Criticism of the 18th and Early 19th Centuries. Chicago: University of Chicago Press, 1960. Тонкий анализ «юмора» в Тристраме Шенди дает Изер: Iser W. Laurence Sternes «Tristram Shandy»: Inszenierte Subjektivität. München: W.Fink, 1987. Kap. 3: 3. Humor. (В. Л.)

260. Здесь дательный падеж с «инкарнировать» (воплощать), возможно, по образцу латинского incorporare (aliquid alicui rei), «включать, вводить в состав чего-либо» и немецкого (etwas einer Sache) einverleiben «ввести в состав чего-либо». «Инкарнировать герою» — ввести в состав инкарнированного, т. е. воплощенного, героя. (В. Л.)

261. О типах и характерах см.: Аскольдов С. А. Религиозно-этическое значение Достоевского // Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Пб., 1922. [Сб. 1]. С. 1-32. (Н. Н.)

262. Ср. определение жития Г. П. Федотовым: «“Житие” как литературная форма отличается от биографии присущей ему религиозной целью: в идеальном образе совершенного христианина оно содержит призыв к подражанию и подвижничеству и раскрывает божественную силу, действующую в его подвигах и знамениях» (Федотов Г. П. Жития святых на Западе // Нов. энц. словарь Брокгауз-Ефрон. Т. 17. Стб. 923; то же // Христианство: Энц. словарь. М.: Бол. Росс. энц., 1993. Т. 1. С. 549). Появление в *АГ* «жития» как особой литературной формы не случайно. Это внимание к «житию» было вызвано, скорее всего, замыслом Достоевского, возникшим в 1869-1870 гг. и озаглавленным как «Житие великого грешника» (опубл. в 1922 г.), который был подробно

проанализирован В. Л. Комаровичем (Комарович В. Л. Ненаписанная поэма Достоевского // Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Пб., 1922. [Сб. 1] С. 177-207). В. Л. Комарович отметил, что «слово «Житие» здесь — далеко не поверхностная стилизация. Это сознательный выбор определенной художественной формы. Достоевский обдуманно стремился написать историю целой жизни, как эпический рассказ, жизнеописание. Эпическая форма будущего произведения была внимательно предусмотрена и продумана Достоевским» (там же. С. 199). Он же утверждал, что в замысле «Жития великого грешника» эпическая форма повествования противоречит форме романов «Преступление и наказание» и «Идиот», которую он определял в понятиях Вяч. Иванова как роман-трагедия: «Житие», «поэма настоящая»... и это после «Преступления и наказания» и «Идиота», где структура романа совершенно чужда формальных особенностей эпоса и скорей отвечает требованиям сцены. Но Достоевский как будто сознательно борется со своей определившейся уже, традиционной для него, к 1869 году формой романа-трагедии» (там же. С. 201). Ср. также замечания В. Л. Комаровича о вкраплении житийных повествований в структуру романов-трагедий «Подросток» и «Братья Карамазовы» (там же. С. 202). После *АГ* на протяжении всех 1920-х гг. М.М.Б. так или иначе касается литературной формы жития, рассматривая и жанр жития как таковой, и житие как принцип изображения, именно в связи с творчеством Достоевского: в лекциях о Достоевском и Андрее Белом, если помнить о значительном временно́м интервале между этими лекциями, — «в плане жития» (*Т. 2*, 282), «человек не биографии, а жития» (*Т. 2*, 283), «готовая биография и житие грешника» (*Т. 2*, 284), «Достоевский стремится превратить жизнь героев в житие» (*Т. 2*, 333), «у Достоевского мы видим стремление создать форму жития» (*Т. 2*, 339; ср. также: *Т. 2*, 603-604), и в *ПТД* — «житийные тона», «житийный стиль» (*Т. 2*, 33), «к стилизации успокоенных житийных тонов» (*Т. 2*, 100), «житийное слово — слово без оглядки, успокоенно довлеющее себе и своему предмету» (*Т. 2*, 151), «житийные тона», «стилизованные тона церковно-житийного или церковно-исповедального стиля» (*Т. 2*, 152; ср. также: *Т. 2*, 457). (В. Л., Н. Н.)

263. Характеризуя традиционные формы жития и другие особенности житийного жанра, М.М.Б. исходит из тех представлений о житии как литературной форме, которые стали общепринятыми ко времени написания *АГ* (см.: Ключевский В. О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М.: Изд-е К. Солдатенкова, 1871 [репринт: М.: Наука, 1989]. С. 358, 360-361, 364-368, 372, 376, 384, 386, 402-403, 406, 408-411, 417, 423, 427-433, 435,-436; Кадлубовский А. П. Очерки по истории древнерусской

литературы житий святых. Варшава, 1902. С. 162, 165, 168-170; Лопарев Х. М. Греческие жития святых VIII и IX веков: Опыт научной классификации памятников агиографии с обзором их с точки зрения исторической и историко-литературной. Пг., 1914. С. 13-43). В. О. Ключевский, построивший, как отметил А. П. Кадлубовский, «теорию жития как определенной литературной формы», установил характерные признаки житийной литературы: «Житие было неразлучно с представлением о святой жизни и только она имела право на такое изображение»; «древнерусский агиобиограф» «заботился <...> спрятать свою действительную, живую личность под ходячими чертами общего типа»; «Биографический рассказ в житиях вообще отличается недостатком хронологических и других указаний, необходимых для полного воспроизведения обстановки события»; «Чудеса были необходимым условием для церковного прославления святого»; «общие места древнерусская агиобиография усвояла по чужим образцам»; «Общие места житий не ограничиваются назидательными отступлениями: они открываются там, где при первом взгляде могут показаться биографические факты. Типический образ святого, как он рисуется в житиях, слишком известен <...> В нем рядом с чертами индивидуальными, имеющими значение действительных фактов, легко заметить черты общие, однообразно повторяющиеся едва ли не в каждом житии»; «дорожа лишь той стороной явлений, которая обращена к идеалу, биограф забывал о подробностях обстановки, места и времени»; «Вот почему все лица, жизнь которых описана в житиях, сливаются перед читателем в один образ и трудно подметить в них особенности каждого, как по иконописным изображениям воспроизвести портреты: те и другие изображения дают лишь «образы без лиц». И в древнейших и в позднейших житиях неизменно повторяется один и тот же строго определенный агиобиографический тип» (Ключевский В. О. Древнерусские жития святых. С. 366, 403, 417, 423, 427, 429, 433, 436). А. П. Кадлубовский, следуя теории В. О. Ключевского, добавлял: «нередко житие, изменяя на свой страх фактическую сторону жизни святого, уклоняясь от правдивости реальной, сохраняло однако правдивость идеальную» (Кадлубовский А. П. Очерки. С. 168). Х. М. Лопарев на материале византийской агиографии показал подчиненность «житийному шаблону» всех постоянных элементов жития: заглавие, эпитет святого, родители, родина, имя святого, посвящение, имущественное положение, обучение, отношение к браку, аскеза, предсмертное наставление, кончина, чудеса. О сходном подходе в начале XX в. к памятникам житийной литературе в европейской науке свидетельствовала, в частности, книга Нино Тамассии (Tamassia N. S. Francesco d'Assisi e la sua leggenda. Padova; Verona, 1906), автор которой, как отметил в своем обзоре этой книги В. И. Герье, установил связь францисканской легенды

с предшествующей и современной ей агиографией, указав «в францисканской легенде общие законы, которым следует агиография в своем развитии» (Герье В. И. Франциск — апостол нищеты и любви. М.: Т-во «Печатня С. П. Яковлева», 1908. С. 303). По мнению Н. Тамассии, большинство эпизодов первого жития Франциска, составленного вскоре после его кончины Фомой Челанским, восходят к тем или иным агиографическим образцам (там же. С. 160-161, 288-306). Ср. также изложение замечаний Н. Тамассии о символическом смысле, который содержится в рассказах жития Франциска (там же. С. 290-291, 293-294). (Н. Н.)

264. К идее благообразия, как проявлению святости, предполагающей принцип житийного видения и принцип житийного изображения, М.М.Б. обращается при анализе таких героев, как Версилов и князь Мышкин. В. Л. Комарович писал, что в «Идиоте» «первоначальная мысль художника обнаруживает <...> оптимистическое мировоззрение, мысль «изобразить положительно прекрасного человека» (а «положительно прекрасное лицо есть одно только — Христос»), в сутолоке жизни, как нечто возможное в ней, больше того, — законное, должное...» (Комарович В. Л. Ненаписанная поэма Достоевского // Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Пб., 1922. [Сб. 1] С. 201). В *ПТД* М.М.Б. отмечает, что в слове Версилова нет «подлинного благообразия», что объясняется в конечном счете его двойничеством (*Т. 2*, 149-150). Если «основная задача Версилова — воплотиться», как разъясняет М.М.Б. несколько ранее в лекциях, то «проблема светского святого в нем не была разрешена», он не достиг «полного воплощения», не достиг «преображения» (*Т. 2*, 282-283). Но если Версилов недостаточно благообразен, чтобы воплотиться, то невозможность полного воплощения для князя Мышкина, при всех чертах благообразия, обусловлена его принадлежностью другой реальности. Как писал Л. В. Пумпянский в 1922 г. в книге «Достоевский и античность», «его <князя Мышкина> несовпадение с целым эстетической культуры <...> происходит <....> от иной духовной родины, из которой он насильственно перенесен в сферу культуры» (*Пумпянский*. С. 528). О том же говорил М.М.Б. в лекциях: в князе Мышкине — «вышая степень духовного совершенства», «он вошел в жизнь, но места в ней занять не смог», «это святость, не имеющая места в жизни»; «он святой, прекрасный дух, но это святость неудавшаяся, невоплотившаяся» (*Т. 2*, 276, 278). В *ППД*, указывая несомненно житийные черты благообразия у Мышкина — «*чистая человечность*», «братская любовь», способность «*проницать*» сквозь жизненную плоть других людей в их глубинное «я» и охарактеризованная в карнавальных координатах «атмосфера *светлая*, почти *веселая*» вокруг него — «Мышкин — в карнавальном *раю*», М.М.Б. вновь подчеркивает

его принадлежность другой, нравственной, реальности, говоря о его «постоянной неуместности», об отсуствии у него «*жизненной плоти*», о его неспособности «войти в жизнь до конца, воплотиться до конца» (*Т. 6,* 195-196). (Н. Н.)

265. В каком смысле *событие* бытия есть «понятие феноменологическое» (относящееся к феноменологии Гуссерля), объясняется тем, что следует после союза «ибо»: с одной стороны, бытие *является* живому сознанию, т. е. являет себя, представляет себя, обнаруживает себя сознающему его сознанию, и таким образом представляет собой событие, т. е. нечто совершающееся; с другой стороны, живое сознание *действенно* ориентируется и живет в бытии как в совершающемся. Следует обратить особое внимание на соотнесенность, корреляцию сознания и бытия: действия совершаются и бытием и сознанием по отношению к друг другу. Бахтинская формулировка точно схватывает сущность гуссерлевской точки зрения. (В. Л.)

266. Все последующее объясняет, как «совершается переход от эстетического видения к искусству» (см. ниже). (В. Л.)

267. О слове как материале см. прим. 114 к *ВМЭ.*

268. О понятии художественное задание см. прим. 42 к *ВМЭ.*

269. *Специальная* эстетика, в отличие от *общей*, занимается каким-нибудь одним из искусств. (В. Л.)

270. «Имеющий умереть» (лат.) — перевод латинского причастия действительного залога будущего времени [participium futuri activi] moriturus (от глагола morior, «умереть»). Ср. нем. «im Begriff zu sterben», франц. «qui va mourir». (В. Л.)

271. О названии данного раздела, который, как и следующий, следует рассматривать как своего рода пратекст *ВМЭ*, и его содержании — полемике с русским формальным методом — см. вступ. прим. к *ВМЭ.* (Н. Н.)

272. Ср. прим. 104 к *ВМЭ.*

273. О термине «преодоление» см. прим. 105 к *ВМЭ.*

274. Ср. прим. 109 к *ВМЭ.*

275. См. диалог Платона «Федон» (Phaedo 95a-99b) (см.: Бонецкая Н. К. Примечания к «Автору и герою» // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб.: Алетейя, 1995. С. 285-286), где Сократ доказывает, что ни всеобщая причина — Ум, ни другие частные причины (воздух, эфир, вода), действенные согласно учению Анаксагора, не объясняют смысла и цели его собственного нравственного поступка (Платон. Соч. В 3-х томах. М.: Мысль, 1970. Т. 2. С. 65-69). В 1924 г. это рассуждение Сократа

находилось в центре внимания Невельской школы философии. В конце октября 1924 г. Л. В. Пумпянский в докладе «<О марксизме>» (Архив Л. В. Пумпянского), содержавшем резкую критику этого учения, писал, что «коренная ошибка марксизма — смешение условий с причинами. <Plato>. Phaedo 97b и след.», и, следовательно, то, что марксизм полагает причинами, как и Анаксагор, согласно Сократу, является лишь условиями (ср. у М.М.Б. в данном месте *АГ*: «материал мира, технический аппарат события мира»). Однако тогда же сделанная карандашная приписка к докладу, в которой, судя по всему, излагается мнение М.М.Б., высказанное во время его обсуждения («Приемлемое в марксизме: 1) единство исторического процесса; 2) это единство надо искать в бытии (а не в долженствовании, в оценке и пр.); определение функциональных отношений между элементами; решению Сократа примат не принадлежит. Но с точки зрения этих же положений *абсолютная прикрепленность* отпадает; принципиально, прикрепить один член ряда невозможно без введения логики образа»), показывает, что к этому времени проблема, поставленная Сократом, была переведена М.М.Б. в другую плоскость, в другой смысловой регистр, и, следовательно, весь трактат *АГ*, как и данное место из него, написан до конца октября 1924 г., вернее, до лета-осени 1924 г., т. е. до создания *ВМЭ*, где и была разработана «логика образа», или теория соотношения эстетических закономерностей с исторической реальностью, реальностью познания и поступка; см.: Николаев Н. И. Невельская школа философии и марксизм (доклад Л. В. Пумпянского и выступление М. М. Бахтина) // Сб. ст. к 70-летию С. Г. Бочарова (в печати). В *АГ* то, что в приписке названо «логикой образа», еще только намечено: «<...> ценностная ориентация и уплотнение мира вокруг человека создает его эстетическую реальность, отличную от реальности познавательной и этической (реальности поступка, нравственной реальности единого и единственного события бытия), но, конечно, не индифферентную к ним» (С. 245-245). Элементы, составляющие понятие «логика образа», также присутствуют в данной главе *АГ*, ср.: «Эстетическая деятельность собирает рассеянный в смысле мир и сгущает его в законченный и самодовлеющий образ» (С. 248); «<> нужно понять не технический аппарат, а *имманентную логику творчества*» (С. 250). (Н. Н.)

276. Здесь и ниже М.М.Б. полемизирует с понятием «языковое сознание», введенным В. В. Виноградовым (Виноградов В. В. О символике А. Ахматовой (Отрывки из работы по символике поэтической речи) // Литературная мысль: Альманах. Пг., 1922. [Вып.] 1. С. 91-138; статья вышла 15 декабря 1922 г., см.: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 501), а также с методом анализа поэтических произведений, представ-

ленным в этой статье (см. ниже: «Составить семантический словарь по отделам — отнюдь еще не значит подойти к художественному творчеству»). См.: Бонецкая Н. К. Примечания к «Автору и герою» // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб.: Алетейя, 1995. С. 286. См. также прим. 14 к *ВМЭ*. (Н. Н.)

277. О проблематике данного раздела см. прим. 47, 72, 74, 75 и 76 к *ВМЭ*.

278. О проблеме соотношения содержания и материала см. прим. 77 к *ВМЭ*.

279. В данном случае М.М.Б. полемизирует с теорией поэтической символики В. В. Виноградова, изложенной им в статье 1922 г. (Виноградов В. В. О символике А. Ахматовой (Отрывки из работы по символике поэтической речи) // Литературная мысль: Альманах. Пг., 1922. [Вып.] 1. С. 91-138). См.: Бонецкая Н. К. Примечания к «Автору и герою» // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб.: Алетейя, 1995. С. 286. См. также прим. 14 к *ВМЭ*. (Н. Н.)

280. О категориях «сделанности» и «ощутимости» в теории формального метода см. прим. 26 к *ВМЭ*.

281. О художественном прадоподобии, о соотношении действительности и искусства см. прим. 53 к *ВМЭ*.

282. О доброте и благостности эстетического см. прим. 63 к *ВМЭ*.

283. О беспредметном искусстве см. прим. 28 и 95 к *ВМЭ*.

284. Об антипсихологизме построений М.М.Б. см. прим. 94 к *ВМЭ*.

285. О понимании литературной традиции в Невельской школе философии см. прим. 73 к *ВМЭ*.

286. Ср. употребление понятия «большой стиль» («большое искусство») в статьях Вяч. Иванова «Копье Афины», «Мысли о символизме» и «Манера, лицо и стиль» (Иванов В. И. По звездам: Опыты философские, эстетические и критические. СПб.: Оры, 1909. С. 44; Он же. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические М.: Мусагет, 1916. С. 147, 170). Здесь и ниже М.М.Б., скорее всего, воспроизводит положения своего доклада об эпохе монументальных символов, прочитанного в Невеле летом 1919 г. и содержавшего развитие и пересмотр ряда теоретических выводов Вяч. Иванова; см.: *Пумпянский*. С. 791-793. (Н. Н.)

287. Ср. близкие характеристики классицизма и романтизма как литературных направлений, литературных стилей и типов мышления в работах Л. В. Пумпянского начала 1920-х гг. «К исто-

рии русского классицизма», «Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина» и «Достоевский и античность» (*Пумпянский.* С. 30-157, 210-219, 506-529, 688-695). (Н. Н.)

288. Понятие «кризис» как обозначение распада и разрушения было общим для ведущих представителей Невельской школы философии в кон. 1910-х — нач. 1920-х гг.; ср.: у М.М.Б. — «кризис поступка» (С. 50); у М. И. Кагана — «кризис культуры» в названии его статьи 1923 г. (Каган М. И. Еврейство в кризисе культуры // Минувшее: Историч. альманах. Т. 6. М., 1992. С. 229-236); у Л. В. Пумпянского — «непоправимый кризис эстетики» в книге 1922 г. «Достоевский и античность» (*Пумпянский.* С. 525). См. подробнее: *Пумпянский* С. 754, 757. (Н. Н.)

289. О понятии «граница» см. прим. 50 к *ВМЭ.*

290. О категории безобразного («Hässlich») см.: Eisler R. Wörterbuch der philosophischen Begriffe. 4-te Aufl. Berlin: Mittler & Sohn, 1927. Bd. 1. S. 627 (важные указания на литературу); Franke U. Hässliche // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 3. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1974. Sp. 1003-1007; Kliche D. Hässlich // Ästhetische Grundbegriffe / Hrsg. von Karlheinz Barck et alii. Stuttgart: Metzler, 2001. Bd. 3. S. 25-66; Moore R. Ugliness // Encyclopedia of Ästhetics / Ed. by Michael Kelly. Vol. 4. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998. P. 417-421. Ср. из заключения статьи Мура: «В новейшее время роль безобразного как понятия, выражающего эстетическое неодобрение, практически свелась к нулю. Сила отрицания, которой прежде обладало безобразное, в основном перешла к этике. Начиная с движения декаданса fin de siècle, литература и искусство предпринимали попытки бросить фронтальный вызов старым делениям на добро и зло. Они взывали к тому, чтобы мы вновь сумели посмотреть на безобразные вещи так, чтобы найти в них красоту. Или, может быть, точнее сказать, что они побуждали нас взглянуть на вещи, не прибегая при этом к понятиям добра и зла для того, чтобы мы увидели вещи не искаженными ни тем, ни другим. То, что прежде было реалистическим уважением к безобразному как части общего опыта, теперь стало зачарованностью авангарда безобразным как волнующей границей необычного опыта» (там же. P. 421). О внимании к категории безобразного (уродливого) как характерной особенности современной эстетики и современного искусства пишет Е. В. Аничков (Аничков Е. В. Эстетика // Энц. словарь Брокгауз-Ефрон. СПб., 1904. Т. 41. С. 99-100; Он же. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6. Вып. 1. С. 231-242). (В. Л.)

291. Оксюморный — сопрягающий логически противоречащие друг другу моменты или понятия. От оксюморон или окси-

морон (от греч. oxymōron — «(нечто) остро-глупое») — риторическая фигура, состоящая из соединения слов с прямо противоположными значениями в смысловое целое (напр., «честный вор»). (В. Л.)

292. См. доклад М.М.Б. «Проблема обоснованного покоя» в записи Л. В. Пумпянского (С. 328-330). (Н. Н.)

293. Понятия алиби и не-алиби в событии бытия, используемые в *ФП* и *АГ*, соотносятся с понятием «ответственности перед собой» (Selbstverantwortung) Г. Когена, определение которого излагает В. А. Савальский по 2-му изданию «Этики чистой воли» Г. Когена (Cohen H. Ethik des reinen Willens. 2-te Aufl. Berlin, 1907. S. 351-352): «Этика должна сохранить границу между логикой и собою и в вопросе виновности и ответственности. Она должна конструировать понятие, которое не совпадает с логической ошибкой мыслительного аппарата <имеется в виду отмеченный выше случай превращения преступления в логическую ошибку и рассмотрения преступника как мыслительный аппарат>. Таким понятием и является в данном случае понятие ответственности перед собой. И в этом понятии снова обнаруживается не только связь логики и этики, но и их глубокое различие. Различие их в том, что не право (и в данном случае не суд) решает вопрос о виновности. Суд решает вопрос вменяемости (определяя нормальность каузального мышления) и меры наказания, вопрос же виновности падает на сторону самого преступника. От этой ответственности перед собой не могут избавить никакие силы неба и ада, ни даже Бог-искупитель, ни даже наследственность и освободительный приговор судьи не спасает от ответственности перед собою. В этом факте ответственности перед собой совершается, таким образом, акт познания самости, самопознания» (Савальский В. А. Основы философии права в научном идеализме: Марбургская школа философии: Коген, Наторп, Штаммлер и др. М.: Тип. Имп. Моск. ун-та, 1908. Т. 1. С. 339-340). См. также прим. 210. (Н. Н.)

294. Ср. выше: «В Божием мире, на Божией земле и под Божием небом, где протекает житие, авантюрная ценность тоже, конечно, невозможна» (С. 222). О понятии «Божий мир» см. в докладе М.М.Б. «Проблема обоснованного покоя»: «Понять *форму* мира, в котором обретает значимость молитва, обряд, надежда... — вот задача философии религии» (С. 328). Данные утверждения полемически направлены, прежде всего, против основной идеи книги Н. А. Бердяева «Смысл творчества» (1916). (В. Л., Н. Н.)

К ВОПРОСАМ МЕТОДОЛОГИИ ЭСТЕТИКИ СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА

I. ПРОБЛЕМА ФОРМЫ, СОДЕРЖАНИЯ И МАТЕРИАЛА В СЛОВЕСНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Принятые сокращения:

Аскольдов 1925 — Аскольдов С. А. Форма и содержание в искусстве слова // Лит. мысль. Л., 1925. Вып. 3. С. 305-341.

Белый 1910 — Белый А. Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни) // Логос. 1910. Кн. 2. С. 240-258.

Бернштейн 1927 — Бернштейн С. И. Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Л., 1927. Вып. 3. С. 25-44.

Богаевский 1924 — Богаевский Б. Л. Задачи искусствознания // Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924. С. 7-61.

Бонецкая 1995 — Бонецкая Н. К. Примечания к «Автору и герою» // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 239-287.

Виноградов 1922 — Виноградов В. В. О символике А. Ахматовой (Отрывки из работы по символике поэтической речи) // Лит. мысль. Пг., 1922. [Вып.] 1. С. 91-138.

Виноградов 1976 — Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976.

Виноградов 1980 — Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980.

Винокур 1925 — Винокур Г. О. Культура языка: Очерки лингвистической технологии. М., 1925.

Винокур 1990 — Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990.

Винокур, Якобсон 1996 — Эпизод эпистолярной полемики Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона (к 100-летию Г. О. Винокура) / Подг. текста и публ. С. И. Гиндина и Е. А. Ивановой, вступ. ст. и комм. С. И. Гиндина // Изв. РАН. Серия лит-ры и яз. 1996. Т. 55. № 6. С. 60-74.

Волошинов 1925 — Волошинов В. Н. По ту сторону социального: О фрейдизме // Звезда. 1925. № 5 (11). С. 186-214.

Волошинов 1926 — Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии: К вопросам социологической поэтики // Звезда. 1926. № 6. С. 244-267.

Волошинов 1930 — Волошинов В. Н. О границах поэтики и лингвистики // В борьбе за марксизм в литературной науке: Сб. ст. Л., 1930. С. 203-240.

Выготский 1968 — Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968.

Гаман 1913 — Гаман Р. Эстетика. М., 1913.

Ефимов 1929 — Ефимов Н. И. Формализм в русском литературоведении // Науч. известия Смоленского гос. ун-та. 1929. Т. 5. Вып. 3. С. 31-107.

Жирмунский 1921 — Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Начала: Журнал истории литературы и истории общественности. 1921. № 1. С. 51-81.
Жирмунский 1923 — Жирмунский В. М. К вопросу о «формальном методе» // Вальцель О. Проблема формы в поэзии. Пг., 1923. С. 5-23.
Жирмунский 1924 — Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 125-167.
Жирмунский 1928 — Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы: Статьи 1916-1926 гг. Л., 1928.
Жирмунский 1975 — Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975.
Жирмунский 1977 — Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
Каган 1922 — Каган М. И. Герман Коген // Науч. известия. М.: Акад. центр Наркомпроса, 1922. Сб. 2. С. 110-124.
Каган 1974 — Каган М. И. О пушкинских поэмах // В мире Пушкина. М., 1974. С. 85-119.
Кон 1921 — Кон И. Общая эстетика. М., 1921.
Конспект *МФЯ* — Паньков Н. А. Мифологема Волошинова (несколько замечаний как бы на полях архивных материалов). Личное дело В. Н. Волошинова // *ДКХ*. 1995. № 2. С. 81-99.
Кюльпе 1908 — Кюльпе О. Введение в философию / Пер. под ред. С. Л. Франка. СПб., 1908.
Лапшин 1906 — Лапшин И. И. Законы мышления и формы познания. СПб., 1906.
Ларин 1923 — Ларин Б. А. О разновидностях художественной речи (Семантические этюды) // Русская речь. Пг., 1923. Сб. 1. С. 57-95.
Махлин 1996 — Махлин В. Л. Комментарии // Бахтин под маской. М.: Лабиринт, 1996. Вып. 5/1: Волошинов В. Н., Медведев П. Н., Канаев И. И. Статьи. (= Статьи круга Бахтина) / Вступ. ст. и комм. (за исключением специально оговоренных) В. Л. Махлина; под общ. ред. И. В. Пешкова. С. 127-173.
Медведев 1925 — Медведев П. Н. Ученый сальеризм (О формальном (морфологическом) методе) // Звезда. 1925. № 3 (9). С. 264-276.
Мейман 1919 — Мейман Э. Эстетика. М., 1919. Ч. 1-2.
Риккерт 1904 — Риккерт Г. Границы естественнонаучного образования понятий: Логическое введение в исторические науки. СПб., 1904.
Риккерт 1911 — Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. СПб., 1911.
Риккерт 1922 — Риккерт Г. Философия жизни: Изложение и критика модных течений философии нашего времени. Пб., 1922.
Сакулин 1923 — Сакулин П. Н. К вопросу о построении поэтики // Искусство. 1923. № 1. С. 79-93.
Сеземан 1922 — Сеземан В. Э. Эстетическая оценка в истории искусства (К вопросу о связи истории искусства с эстетикой) // Мысль. 1922. № 1. С. 117-147.

Скафтымов 1972 — Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Ст. и исследования о русских классиках. М., 1972.
Смирнов 1923 — Смирнов А. А. Пути и задачи науки о литературе // Лит. мысль. Пг., 1923. [Вып.] 2. С. 91-109.
Смирнов 1924 — Смирнов А. А. Новейшие русские работы по поэтике и литературной методологии // Атеней. 1924. № 1/2. С. 151-162.
Степун 1991, 1993 — Степун Ф. А. Жизнь и творчество // Логос: Филос.-лит. журнал. 1991. № 1. С. 98-121; 1993. № 4. С. 239-273.
Тоддес 1988 — Тоддес Е. А. <Вступ. ст. к публикации:> Переписка Б. М. Эйхенбаума и В. М. Жирмунского // Тыняновский сб.: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 256-269.
Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977 — Тоддес Е. А., Чудаков А. П., Чудакова М. О. Комментарии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 397-572.
Тоддес, Чудаков, Чудакова 1987 — Тоддес Е. А., Чудаков А. П., Чудакова М. О. Комментарии // Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 459-539.
Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
Христиансен 1911 — Христиансен Б. Философия искусства. СПб., 1911.
Чудаков 1980 — Чудаков А. П. В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 285-315.
Чудаков 1990 — Чудаков А. П. Два первых десятилетия // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914-1933). М., 1990. С. 3-32.
Чудакова 1986 — Чудакова М. О. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // Тыняновский сб.: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 103-131.
Чудакова, Тоддес 1987 — Чудакова М. О., Тоддес Е. А. Страницы научной биографии Б. М. Эйхенбаума // Вопр. лит-ры. 1987. № 1. С. 128-162.
Чуковский 1991 — Чуковский К. И. Дневник, 1901-1929. М., 1991.
Шапир 1990 — Шапир М. И. Комментарии // Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990. С. 256-365.
Шкловский 1919 — Шкловский В. Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 115-150.
Шкловский 1990 — Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914-1933) / Комм. и подг. текста А. Ю. Галушкина. М., 1990.
Шор 1927 — Шор Р. О. «Формальный метод» на Западе: Школа Зейферта и «реторическое» направление // Ars poetica: Сб. ст. М., 1927. Сб. 1. С. 127-143.
Шпет 1914 — Шпет Г. Г. Явление и смысл: Феноменология как основная наука и ее проблемы. М., 1914.

Шпет 1923 — Шпет Г. Г. Проблемы современной эстетики // Искусство. 1923. № 1. С. 43-78.
Шпет 1927 — Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова. М., 1927.
Шпет 1994 — Шпет Г. Г. Философские этюды. М., 1994.
Эйхенбаум 1924 — Эйхенбаум Б. М. Вокруг вопроса о «формалистах» (Обзор и ответ) // Печать и революция. 1924. № 5. С. 1-12.
Эйхенбаум 1969 — Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969.
Эйхенбаум 1987 — Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М., 1987.
Эйхенбаум, Жирмунский 1988 — Переписка Б. М. Эйхенбаума и В.М.Жирмунского // Тыняновский сб.: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 256-329.
Энгельгардт 1924 — Энгельгардт Б. М. Александр Николаевич Веселовский. Пг., 1924.
Энгельгардт 1995 — Энгельгардт Б. М. Избранные труды. СПб., 1995.
Эрлих 1996 — Эрлих В. Русский формализм: История и теория. СПб., 1996.
Якобсон 1921 — Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921.
Яковенко 1910 — Яковенко Б. В. О современном состоянии немецкой философии: Обзор // Логос. 1910. Кн. 1. С. 250-267.

I. Прежние публикации. Впервые фрагменты и извлечения из статьи, обнаруженной в *АБ* в конце 1960-х гг. (сообщение С. Г. Бочарова), были с согласия М.М.Б. подобраны и опубликованы В. В. Кожиновым под названием «К эстетике слова» в сборнике «Контекст. 1973» (Бахтин М. М. К эстетике слова // Контекст. 1973: Лит.-теорет. исслед. М., 1974. С. 258-280). Впервые полностью, хотя и с частичными сокращениями и под измененным заглавием первой, сохранившейся части статьи — «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», — напечатана В. В. Кожиновым в 1975 г. (*ВЛЭ*, 7-79). Без изменений переиздана в 1986 г. (*ЛКС*, 26-89).

II. Принципы публикации. Текст *ВМЭ* сохранился в двух экземплярах правленной машинописи 1920-х гг. (*АБ* и архив И. И. Канаева). Авторской экземпляр (*АБ*), на основе которого была осуществлена публикация в *ВЛЭ*, состоит из машинописи на 57 листах, к которой приложены 3 рукописных листа: титульный лист (общее заглавие — «К вопросам методологии эстетики словесного творчества» и заглавие I части — «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве») и краткое введение. В авторском экземпляре машинописи изменены заглавия I части и всех глав. Первые пять страниц машинописи напечатаны через один интервал, остальные — через два. Машинопись содержит не вполне последовательную авторскую правку на протяжении всего текста, при этом не все погрешности

машинописи выправлены. Вероятно, автором были пронумерованы и все листы машинописи. Очевидно, статья перепечатывалась с рукописи (а не была надиктована), как это видно из размещения постраничных примечаний. Машинопись содержит следы позднейшего чтения с характерными для М.М.Б. пометами на полях. Экземпляр И. И. Канаева (в настоящее время также в *АБ*) содержит ту же правку, что и в авторском экземпляре. Однако в экземпляре И. И. Канаева остались не измененными все заглавия. Рукописный титульный лист и текст введения в экземпляре И. И. Канаева перепечатаны на другой машинке. При перепечатке в текст введения была внесена небольшая правка, в частности, три места были выделены разрядкой. Таким образом, можно выделить два этапа работы М.М.Б. над текстом *ВМЭ*: 1) перепечатка и правка машинописи; 2) дополнение текста кратким введением и изменение заглавий. Необходимо отметить, что в авторском экземпляре имеется слой позднейшей правки, отсутствующий в экземпляре И. И. Канаева и, вероятно, связанный с подготовкой в начале 1970-х гг. *ВМЭ* к изданию. Текст *ВМЭ* публикуется по авторской машинописи с учетом правки экземпляра И. И. Канаева. Орфография и пунктуация по возможности приближены к современным нормам и отражают степень понимания текста издателем. Авторские смысловые синтаксические выделения сохраняются, а явно устаревшие способы пунктуации устраняются. Не приведенные в рукописи к единообразию сокращения («и проч.», «и др.», «и т. д.») унифицированы. Как и при публикации в *ВЛЭ*, заменены устаревшие написания: «матерьял», «эксплоатировать» и т. п.; для словоформы «виденье», употребляющейся наряду с «видение», во всех случаях оставляется форма «видение». Все остальные исправления и дополнения приводятся в угловых скобках. Исправление не замеченных автором опечаток специально не оговаривается.

III. Время и обстоятельства создания текста. По свидетельству М.М.Б., статья написана в 1924 г. по заказу журнала «Русский современник». (О том, что статья написана не ранее мая 1924 г., говорит также упоминание в тексте статьи нового названия Петербурга: Ленинград вместо Петрограда — С. 306.) Первый номер «Русского современника» вышел не позднее 10 мая 1924 г., № 2 — в начале августа (не позднее 12 августа), № 3–4 или 5 октября, № 4, последний, в конце декабря того же года (30 или 31 декабря) или в первых числах января 1925 г. (Чуковский 1991. С. 274, 284, 289, 300, 301; Чудакова М. О. Новые автографы Пастернака // Записки Отдела рукописей Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина. М., 1971. Вып. 32. С. 209; Она же. Еретик, или матрос на мачте // Замятин Е. Сочинения. М., 1988. С. 505, 508, 509-510; Примочкина Н. Н. М. Горький и журнал «Русский современник» // Нов.

литер. обозр. 1997. № 26. С. 361, 364, 365, 367). Ни в корректуре пятого номера, ни в его предполагаемом содержании, помещенном в № 4, статья М.М.Б. не значится. Таким образом, данная статья предполагалась по крайней мере для № 6 или для одного из последующих номеров. Однако нигде в опубликованных материалах, посвященных истории издания журнала, имя М.М.Б. или его статья не упоминаются. Впрочем, как показывает история издания журнала, твердая договоренность на участие в журнале была достигнута еще с рядом авторов, ни произведения, ни даже имена которых, хотя бы в объявлениях, в этом издании так и не появились. По всей вероятности, была устная договоренность, скорее всего, с К. И. Чуковским, ведущим редактором журнала. (В конце 1960-х гг., когда книги М.М.Б. обретают широкую известность, К. И. Чуковский в разговоре с М. О. Чудаковой об обстоятельствах издания «Русского современника», судя по всему, его имени не упомянул.)

Статья написана не позднее конца 1924 г., так как на четвертом номере выпуск журнала был прекращен. Однако эту верхнюю хронологическую границу можно уточнить по дате завершения статьи «Ученый сальеризм», напечатанной в № 3 журнала «Звезда» за 1925 г., — «Октябрь 1924 г.» (Медведев 1925. С. 275), если только и она, как и имя автора, поставленное при публикации, не фиктивна. Однако именно на конец сентября — начало октября приходятся слухи о скором прекращении журнала, трудности с его прохождением в цензуре и очередная кампания его критики в официальной печати (Чуковский 1991. С. 287-289; Чудакова М. О. Еретик, или матрос на мачте // Замятин Е. Сочинения. М., 1988. С. 510). Возможно, эти обстоятельства и повлияли на то, что вторая часть *ВМЭ*, на которую постоянно ссылается М.М.Б. в тексте, скорее всего, так и не была никогда написана. Более того, все возрастающая проблематичность публикации *ВМЭ* в «Русском современнике», возможно, и побудила М.М.Б. по совету П. Н. Медведева, сблизившегося к концу 1924 г. с редакцией «Звезды», написать и напечатать экстракт статьи — для заработка — в печатном органе, враждебном «Русскому современнику» (Чуковский 1991. С. 302-303). Однако, поскольку М.М.Б. сохранял моральные обязательства перед еще выходящим «Русским современником», — тем более, что разговоры о возможном продолжении издания журнала не утихали до конца 1925 г. (Чудакова М. О. Еретик, или матрос на мачте // Замятин Е. Соч. М., 1988. С. 511-512; Чуковский 1991. С. 325), — а значит и надеялся на возможность появления *ВМЭ* в печати, статью «Ученый сальеризм» он опубликовал под именем П. Н. Медведева, положив тем самым начало публикациям своих текстов под именами друзей (см. показывающее принадлежность этой статьи М.М.Б. сопоставление текстов «Ученого сальеризма» и *ВМЭ*: Николаев Н. И. Издание наследия

Бахтина как филологическая проблема (Две рецензии) // *ДКХ*. 1998. № 3. С. 127-131). Таким образом, М.М.Б. печатает «Ученый сальеризм» под именем П. Н. Медведева не просто из-за прекращения выпуска «Русского современника», как мы полагали ранее (Лекции и выступления М. М. Бахтина в записях Л. В. Пумпянского // М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 248), но, скорее всего, из-за невозможности открытого участия во враждебном «Русском современнику» печатном органе, хотя статья «Ученый сальеризм» и была написана с тех же позиций философской эстетики. Помимо этого, небольшое дополнение к «Ученому сальеризму», датированное ноябрем 1924 г. (Медведев 1925. С. 275-276) и содержащее отклик на только что вышедшую статью Б. М. Эйхенбаума «Вокруг вопроса о "формалистах"» (Эйхенбаум 1924. С. 1-12), — вне зависимости от действительного времени написания этого дополнения, — также свидетельствует о том, что в «Ученом сальеризме», а значит и в *ВМЭ*, отразилась литературно-теоретическая ситуация, сложившаяся к середине 1924 г., поскольку после появления статьи Б. М. Эйхенбаума, с конца 1924 г., начинается новый период резких официальных и идеологических нападок на формализм, когда прежнее неангажированное философско-эстетическое рассмотрение формального метода фактически сошло на нет, окончательно вытесненное критикой формализма исключительно с социологических позиций. Вопреки мнению А. Я. Галушкина (Шкловский 1990. С. 517), назвавшего «Ученый сальеризм» среди официозных статей 1925 г., появившихся вслед за выходом из печати весной того же года доклада Н. Бухарина «О формальном методе в искусстве» (Красная новь. 1925. № 3), в котором была продолжена и усилена марксистская критика формальной школы, сопровождавшая в журнале «Печать и революция» (1924. № 5) статью Б. М. Эйхенбаума, статья «Ученый сальеризм» в действительности была одной из последних работ 1920-х гг., где русский формализм рассматривался исключительно с точки зрения философской эстетики, какими бы поводами при публикации «Ученого сальеризма» ни руководствовалась редакция «Звезды», скорее всего, и потребовавшая — для актуальности — написать дополнение с откликом на статью Б. М. Эйхенбаума. Название статьи не должно вводить в заблуждение. В его памфлетности лишь получило отчетливое выражение то впечатление от крайностей формального метода, которое у первых же его критиков в 1922-1923 гг. вызвало ассоциации с известными словами пушкинского Сальери. Например, В. Э. Сеземан: «Анализ разлагает художественное произведение, механически дробит его на части и тем самым убивает его целостную жизнь, его внутреннее единство» (Сеземан 1922. С. 125). П. Н. Сакулин: «Художественное произведение — организм. Вот лежит оно на операционном столе формальной поэтики, обнажено и

распластано. Необходимая и важная операция. Надо описать его строение, его костяк, вскрыть «приемы», эти связки и сухожилия поэтического организма. Крайним ортодоксам формализма, может быть, этого было бы и достаточно. И возражать не приходится. Ведь можно и при том вполне научно заниматься только одной анатомией» (Сакулин 1923. С. 92). С. А. Аскольдов в 1925 г.: в требовании формального подхода к произведениям Гоголя, Пушкина, Достоевского, Толстого С. А. Аскольдов видит «приглашение подходить к их литературным детищам не иначе как с анатомическим скальпелем», делая затем обобщающее заключение: «Возрождается мечта Пушкинского Сальери о возможности проверить <sic!> алгеброй гармонию» (Аскольдов 1925. С. 337, 341); от этого замечания авторитетного русского мыслителя, приведенного в статье, появившейся в самом начале 1925 г., один шаг к названию «Ученый сальеризм». И сам М.М.Б. в *АГ*: «художественное произведение <...> как живое художественное событие <...> именно как такое оно и должно быть понято и познано <...> а не предварительно умерщвленное и низведенное до голой эмпирической наличности словесного целого» (*ЭСТ* 164-165). Замечательно, что в своей книге «Формальный метод в истории литературы», завершенной в 1925 г., Б. М. Энгельгардт, как бы на мгновение забыв свои упреки по поводу односторонности формального метода, в ответ на обвинения формалистов в «анатомировании» со стороны В. Э. Сеземана, П. Н. Сакулина и С. А. Аскольдова, защищает методологические принципы изучения составных элементов явлений духовной культуры: «в сфере изучения явлений духовной культуры до сих пор еще господствуют алхимические воззрения, давно изжитые в науках о природе. Современное естествознание, за исключением немногих чисто описательных наук, далеко отошло от конкретного явления. Оно безжалостно кромсает, режет и расчленяет живой единый и целостный факт, изучая в изолированном виде составные его элементы: чем чище и полнее изоляция, тем для него лучше. <...> В науках о культуре алхимисты и натурфилософы до сих пор еще обладают огромным влиянием, и всякая попытка к новому и новому расчленению изучаемых явлений, к абстрагирующему анализу встречает зачастую резкий отпор и презрительные усмешки. Само собой разумеется, что эти предрассуждения должны быть и будут изжиты: явления духовной культуры подвергнутся тому же анатомированию и расчленению, какие испытывают явления природы» (Энгельгардт 1995. С. 109-110). Наконец, все работы формалистов, упомянутые в «Ученом сальеризме», в том числе книга Б. М. Эйхенбаума «Лермонтов» и статья Ю. Н. Тынянова «Литературный факт», вышли в свет к осени 1924 г., т. е. до октября того же года, которым датирована статья. И уже о книге Б. В. Томашевского «Теория литературы», вышедшей к моменту публикации статьи, пришлось писать от-

дельную рецензию, помещенную в том же номере «Звезды» (Медведев П. Н. <Рец.> Б. Томашевский. Теория литературы (Поэтика). Л., 1925 // Звезда. 1925. № 3 (9). С. 298-299). Нижняя граница создания *ВМЭ* также устанавливается предположительно. Вскоре после возвращения в Ленинград, весной 1924 г., М.М.Б. на одном из возобновившихся после его приезда собраний Невельской школы философии, вероятно, в июле 1924 г. начинает читать цикл лекций «Герой и автор в художественном творчестве», план которого и конспект первой лекции сохранились в записи Л. В. Пумпянского (С. 327-328). План цикла совпадает с оглавлением *АГ* и, следовательно, его название является оригинальным названием *АГ*. Как известно, начало рукописи *АГ* до нас не дошло. В этом случае запись Л. В. Пумпянского является изложением несохранившегося методологического введения к *АГ*. Друзья, высоко оценивая труды М.М.Б., всегда стремились помочь ему (см. письмо Л. В. Пумпянского М. И. Кагану от 23 марта 1923 г. — Каган Ю. М. О старых бумагах из семейного архива (М. М. Бахтин и М. И. Каган) // *ДКХ*. 1992. № 1. С. 73). Возможно, после этой лекции П. Н. Медведев и предложил переделать лекцию, т. е. методологическое введение к «Герою и автору в художественном творчестве», в статью для «Русского современника», очередной номер которого вышел летом 1924 г., и, кажется, еще ничто не предвещало его скорого конца. П. Н. Медведеву, вероятно, несложно было договориться о заказе этой статьи для «Русского современника», поскольку он вместе с К. И. Чуковским подготовил для третьего номера журнала публикацию из рукописного наследия А. Блока (Блок А. Поэзия. Статьи. Пьесы и театральные замыслы / <Публ.> К. И. Чуковского и П. Н. Медведева // Русский современник. 1924. № 3. С. 153-167; имена публикаторов указаны не в оглавлении, а в тексте публикации — там же. С. 167, 171). Появление в журнале работы, оценивающей формальный метод с позиций философской эстетики, было бы вполне уместно и не противоречило бы общему направлению «Русского современника», хотя в нем печатались также и формалисты, так как одним из авторов журнала был, например, такой критик формального метода, как А. А. Смирнов (Смирнов А. А. Проблема современного театра // Русский современник. 1924. № 2. С. 246-257), кстати, знакомец Н. М. Бахтина. О том, что статья *ВМЭ* написана после июльской лекции и на основе ее идей, свидетельствует сходство конспекта Л. В. Пумпянского и *ВМЭ* (Лекции и выступления М. М. Бахтина в записях Л. В. Пумпянского // М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 249). К сожалению, утрата начала рукописи *АГ* и упомянутое сходство методологического введения к «Герою и автору в художественном творчестве» в записи Л. В. Пумпянского и опубликованного в 1975 г. текста *ВМЭ* (*ВЛЭ* 7-79) привело нас к ошибочному предположе-

нию, что *ВМЭ* есть просто переработка первой — не дошедшей до нас — методологической главы *АГ*. Это ошибочное предположение было сделано на основе, как мы думали, «неубранного шва» — указания на рассмотрение в дальнейшем теории вчувствования (*ВЛЭ* 38; Лекции и выступления М. М. Бахтина в записях Л. В. Пумпянского // М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 247-248). Между тем, в рукописи *ВМЭ* это — указание на 2-ю часть статьи, которая, скорее всего, так и не была написана и все ссылки на которую были сняты при публикации в *ВЛЭ*. Хотя статья *ВМЭ* и связана теснейшим образом с *АГ* (Лекции и выступления М. М. Бахтина в записях Л. В. Пумпянского. С. 248), она представляет собою, как теперь ясно, совершенно новый текст, написанный с учетом общелитературной и общекультурной ситуации середины 1924 г. Таким образом, она написана, скорее всего, в июле-сентябре 1924 г. Вместе с тем, сам факт написания *ВМЭ* свидетельствует о твердых договоренностях в редакции «Русского современника». Можно было бы, конечно, предположить, что вторая часть *ВМЭ* не была написана, а вместо нее, из-за того, что где-то в октябре 1924 г. редакция «Русского современника» отказалась печатать *ВМЭ*, был написан «Ученый сальеризм». Однако тогда становится трудно объяснимым факт публикации статьи «Ученый сальеризм» под именем П. Н. Медведева.

IV. Содержание статьи.

Построение статьи:

Краткое введение. Задача статьи. Две части статьи и их особые цели.

Часть I. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве.

Глава I. Искусствоведение и общая эстетика.

§ 1. Поэтика как искусствоведческая дисциплина должна ориентироваться на общую систематико-философскую эстетику.

§ 2. Материальная эстетика как основная предпосылка теории формального метода.

§ 3. Для материальной эстетики характерны: неспособность обоснования художественной формы, невозможность обоснования различия между эстетическим объектом и внешним произведением, смешение архитектонических и композиционных форм, неспособность объяснения эстетического видения вне искусства, невозможность обоснования истории искусства.

Глава II. Проблема содержания.

§ 1. Искусству противопоставлена действительность познания и этического поступка.

§ 2. Познание, поступок и художественное творчество находятся в различном отношении к преднаходимой ими действительности.

§ 3. Эстетическая форма как выражение отношения к содержанию, т. е. к миру познания и поступка.

§ 4. Понимание содержания как момента формы приводит к рассмотрению художественного произведения только с точки зрения отвлеченно-литературной закономерности.

§ 5. Познавательный и этический моменты как действительное содержание эстетического объекта и методика их анализа.

Глава III. Проблема материала.

§ 1. Слово и высказывание в лингвистике.

§ 2. Язык как технический момент, преодолеваемый в процессе художественного творчества.

§ 3. Язык преодолевается в поэзии путем его имманентного усовершенствования.

§ 4. Компонентами эстетического объекта художественного произведения являются не зрительные представления, не психические переживания, не понятия, не слова, а оформленные моменты содержания, т. е. внесловесные архитектонические событийные связи.

Глава IV. Проблема формы

§ 1. Форма как выражение активного ценностного отношения автора-творца и воспринимающего к содержанию.

§ 2. Изоляция как основная первичная функция формы по отношению к содержанию.

§ 3. Композиционно осуществляющие форму моменты слова как выражение творческой активности автора-творца.

§ 4. Изнутри организованная активность личности творца и извне организованная пассивность личности героя.

При последовательном рассмотрении в 2-4 главах *ВМЭ* содержания, материала и формы в качестве основных моментов художественного произведения М.М.Б. следует, по справедливому замечанию Н. К. Бонецкой, «Философии искусства» Б. Христиансена (Бонецкая 1995. С. 285). Н. К. Бонецкая отметила также, что к книге Б. Христиансена восходит и заглавие второго раздела VI главы «Проблема автора» *АГ* — «Содержание, форма, материал» (С. 249), — т. е. раздела, являющегося пратекстом *ВМЭ* (в том же порядке эти моменты перечислены и в «Ученом сальеризме» — Медведев 1925. С. 267), и указала, что имеющееся в данном разделе перечисление этих моментов — содержание, материал, форма (С. 249) — совпадает с порядком анализа этих моментов в 2-4 главах *ВМЭ*. Однако порядок рассмотрения этих моментов в 2-4 главах *ВМЭ* не соответствует последовательности их анализа у Б. Христиансена: материал (Христиансен 1911. С. 55-58), содержание (там же. С. 58-68), форма (там же. С. 68-69). Более того, в книге Б. Христиансена ни разу не встречается перечисление этих моментов в порядке их рассмотрения в 2-4 главах *ВМЭ*. Таким образом, порядок анализа этих моментов в *ВМЭ* не случаен и сви-

детельствует о действительной проблемной весомости момента содержания в эстетике М.М.Б. Тогда как последовательность этих моментов в самом названии первой части *ВМЭ* — «Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве» — соотносится с интересом эстетиков и теоретиков литературы того времени к проблемам формы и находит на этот раз соответствие у Б. Христиансена (там же. С. 70). Обращаясь к книге Б. Христиансена, М.М.Б. учитывал ее огромную популярность у деятелей русской культуры 1910-1920-х гг., достаточно назвать восходящее к этой книге название принципа доминанты в физиологии у А. А. Ухтомского. Судя же по числу упоминаний, можно сказать, что она так или иначе отразилась во всех русских трудах по эстетике и теории литературы самых разных направлений 1910-1920-х гг. Более того, в изучении художественного творчества это было самое известное и авторитетное в России сочинение этих десятилетий. О влиянии Б. Христиансена говорит даже выброчный просмотр ссылок на его книгу в 1910-1920-е гг.: Сеземан 1922. С. 120-121, 127, 133; Жирмунский 1921. С. 68; Он же 1924. С. 145; Он же 1977. С. 208, 386; Эйхенбаум 1969. С. 106, 332; Он же 1987. С. 390; Шкловский 1919. С. 120; Тынянов 1977. С. 227; Виноградов 1980. С. 4, 7; Ларин 1923. С. 83; Бернштейн 1927. С. 27, 38-39; Выготский 1968. С. 67, 81-82, 204, 243-244, 259-262, 301. С трудом поддаются учету все случаи использования терминологии и идей Б. Христиансена без упоминания его имени. К числу его терминов, ставших общеупотребительными, относятся, в частности, «эстетический объект» (см. прим. 30), «телеология» (см. прим. 32), «единство стиля» (см. прим. 42), «преодоление» (см. прим. 105). Особенно широкое распространение получил термин Б. Христиансена «доминанта» (Христиансен 1911. С. 204-205, 210), в частности, благодаря его интенсивному применению в работах ведущих представителей формального метода (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 494; Виноградов 1980. С. 320; Чудаков 1990. С. 7). Термин «доминанта» со ссылками и без ссылок на Б. Христиансена встречается почти во всех теоретических трудах 1920-х гг., что ясно даже на основании выборочных примеров: Эйхенбаум 1969. С. 106, 332, 438, 444, 474, 501; Он же 1987. С. 81, 409, 418; Жирмунский 1977. С. 208, 386; Тынянов 1977. С. 227, 277; Виноградов 1976. С. 374; Он же 1980. С. 7, 40; Энгельгардт 1995. С. 61, 82-83, 89-93, 285, 287-288, 294; Сеземан 1922. С. 127, 135, 145; Скафтымов 1972. С. 24-25; Выготский 1968. С. 204. По общему мнению, «Философия искусства» Б. Христиансена, попавшая в центр внимания формалистов во второй половине 1910-х гг. (Тоддес 1988. С. 264; Эйхенбаум, Жирмунский 1988. С. 284, 325), помимо категории доминанты оказала воздействие на такие важнейшие понятия формальной школы как «поэзия — проза» (Шкловский 1919. С. 120; Эйхенбаум Б. М. Поэзия и проза // Уч.

зап. Тартуского гос. ун-та. 1971. Вып. 284 (Труды по знаковым системам. 5). С. 477; ср. Христиансен 1911. С. 105), «материал — форма» (Чудаков 1990. С. 6-7). Сам М.М.Б., постоянно неявным образом опираясь на книгу Б. Христиансена в *АГ* и *ВМЭ*, делает несколько прямых ссылок на нее в работах второй половины 1920-х гг. (*ФМЛ* 37, 210; *Т. 2*, 28; Волошинов 1930. С. 224). В «Ученом сальеризме» он называет доминанту «счастливым термином Христиансена» и пользуется им в *ФМЛ* и *ПТД* (Медведев 1925. С. 268; *ФМЛ* 68, 211; *Т. 2*, 30-31, 45-51, 53, 55-58, 64, 153).

а) Философская эстетика; проблема ценности. Статья *ВМЭ* должна была стать первым серьезным выступлением М.М.Б. в печати с последовательным изложением своих взглядов — в той мере, насколько это было возможно в тогдашних социальных и идеологических условиях — преимущественно в области философской эстетики и применительно к словесному творчеству. Статья *ВМЭ* оказалась последним, но не итоговым, трудом первого периода его творчества. Тем не менее, обе главные темы этого периода, запечатленные в сохранившихся работах, отразились в *ВМЭ*: обоснование нравственной реальности и конкретной историчности в *ФП* и *АГ* и введение понятий «автора» и «героя» в качестве философских категорий (*АГ*), приведших М.М.Б. к радикальному пересмотру прежней философской и, в частности, эстетической проблематики. Результаты этого пересмотра и изложены в *ВМЭ*.

Наряду с другими замыслами, перечисленными в *ФП* (С. 50), эстетика словесного творчества (возможно, с замыслом книги о Достоевском, но не только поэтому) с начала 1920-х гг. постепенно занимает преимущественное место в деятельности М.М.Б.: в феврале 1921 г. в письме М. И. Кагану он сообщает о работе по эстетике словесного творчества (Каган Ю. М. О старых бумагах из семейного архива (М. М. Бахтин и М. И. Каган) // *ДКХ*. 1992. № 1. С. 66); как о законченной работе — одновременно с книгой о Достоевском — об «Эстетике словесного творчества» говорится в сообщении, составленном, скорее всего, П. Н. Медведевым, в журнале «Жизнь искусства» (1922. 22-28 августа. № 33. С. 4). Об этих (или этой) предполагаемых (или действительно написанной) работах ничего не известно, хотя, возможно, они как-то отразились в прототексте книги о Достоевском 1922 г., а также в *ФП* и *АГ*, созданных, скорее всего, в 1922-1924 гг. Однако, судя по всему, *ВМЭ* представляет собой не третий — после *ФП* и *АГ* — вариант бахтинской «эстетики словесного творчества», а является именно началом такой обобщающей «эстетики», той самой, к которой М.М.Б., кстати, и отсылает в *АГ*: «Детальная разработка поставленного так вопроса выходит за пределы настоящего исследования, ее место в эстетике словесного творчества» (С. 170).

Собственно, уже в *ФП* было определено место эстетики в общефилософском замысле М.М.Б. (искусство как аналог действительности, человек как предмет изображения, эстетизация, место искусства), более детально установленное в *АГ* (форма и содержание, искусство как аналог события-бытия, методологические вопросы эстетики словесного творчества, связанные с введением категорий автора и героя, эстетика вчувствования). И все же главный теоретический интерес в *ФП* и *АГ* лежал в общефилософской сфере, где собственно эстетическая проблематика занимала не самое первое место. В *ВМЭ*, в связи с необходимостью введения категорий автора и героя, пересматривается и понятийный строй «Эстетики чистого чувства» Г. Когена, и концепция эстетических ценностей, эта основа, по замечанию Б. П. Вышеславцева, современной философской эстетики (Вышеславцев Б. П. Новости русской философии // Шиповник: Сборники литературы и искусства / Под ред. Ф. Степуна. М., 1922. № 1. С. 188), и, следовательно, придается другой смысл понятиям «форма» и «содержание», «изоляция», «границы» и др. Основой для этого пересмотра послужила концепция нравственной реальности, изложенная в *ФП*, и критическое усвоение эстетики Г. Когена. Рассматривая под новым углом проблему ценностей, сформулированную Г. Риккертом и представителями его школы, М.М.Б. по-новому решает вслед за Г. Когеном и вопрос о месте и функции эстетического, поставленный И. Кантом в «Критике способности суждения» (Кант И. Соч. в 6-ти тт. М., 1966. Т. 5. С. 107). *ВМЭ* — единственная работа М.М.Б., построенная на неокантианских положениях философии Г. Когена. Соотносимость с его «Эстетикой чистого чувства» и эстетическими разделами «Этики чистой воли» отмечается на протяжении всего текста статьи. Однако эта работа М.М.Б., как и статья «Два устремления искусства» М. И. Кагана 1922 г. (Каган М. И. Два устремления искусства (Форма и содержание; беспредметность и сюжетность) // Филос. науки. 1995. № 1. С. 47-61), содержат исключительно оригинальное развитие исходных предпосылок эстетики Г. Когена, хотя, естественно, каждый из них в своих построениях идет своим путем. Эстетическое является особой действительностью. Причем в полном соответствии с положениями Г. Когена эстетическая действительность рассматривается М.М.Б. и М. И. Каганом в систематическом единстве с действительностью познания и воли. Вместе с тем оба мыслителя оставляют в стороне чисто теоретическую концепцию эстетического сознания у Г. Когена, обращаясь непосредственно к анализу эстетического объекта в искусстве. Различие в их истолковании соотношения познавательно-этического и эстетического или содержания и формы в искусстве предопределено их собственными концециями — исторической действительности у М. И. Кагана и нравственной реальности у М.М.Б. При создании

этих концепций они частично опирались на ряд положений и категорий школы Виндельбанда-Риккерта: М.М.Б. — на теорию ценностей и оценки, М. И. Каган — на положение об особых закономерностях наук естественных и исторических. Но и эти привнесения, свидетельствующие об отступлении от чистоты учения Г. Когена и Марбургской школы, они подвергли коренному переосмыслению: ценность — не теоретическая норма и долженствование, а действительная оценка, неразрывно сопровождающая конкретное событие как его событийное качество; исторический ряд — не теоретическая конструкция, а действительное историческое направление бытия. Здесь нельзя не отметить явную религиозную окраску в определениях исторического бытия у М. И. Кагана. Различие в объяснении соотношения содержания и формы у М.М.Б. и М. И. Кагана связано с разным подходом к определению функции эстетического. Свойственная тому и другому подходу конкретность при рассмотрении функции эстетического находится в резком отличии от позиции Г. Когена, для которого эстетическое сознание является методическим условием сознательной деятельности вообще. Конкретная функция эстетического, по М.М.Б., состоит в том, что опознанная и оцененная действительность познания и нравственности, т. е. содержание, становится доступной человеческому сознанию только в результате эстетической деятельности, осуществляемой посредством разнообразных архитектонических форм. М. И. Каган подходит к решению этого вопроса иным путем: природное (познание) в качестве содержания становится доступным человеческому сознанию в результате эстетической деятельности (в искусстве) в виде пространственно-временных форм, историческое — в виде мифологических схем. Общее значение эстетического М. И. Каган формулирует при помощи когеновских понятий «красота» и «любовь». Кроме того, М.М.Б. и М. И. Каган в соответствии с общей установкой Марбургской школы рассматривают эстетическую деятельность с точки зрения творца, а не воспринимающего. Последняя точка зрения была свойственна абсолютному большинству эстетических теорий того времени, отличавшихся невиданным разнообразием психологических объяснений искусства. Также следуя Марбургской школе, М.М.Б. и М. И. Каган полагали, что активность является основной характеристикой процесса эстетического оформления и деятельности художника-творца. Подобная конкретизация сферы эстетического (и искусства) у М.М.Б. и М. И. Кагана несомненно повышала его онтологический статус особенно по сравнению с чисто функциональными и утилитарными теориями эстетического и искусства того времени. Новизна мысли М.М.Б. находит параллель и у другого его старшего друга — А. А. Мейера, в его тезисах «Эстетический подход» 1927 г. (Мейер А. А. Философские сочинения. Paris, 1982. С. 101-

104). А. А. Мейер исходит из эстетических ценностей, понимая их скорее в риккертианском духе, и в отличие от М.М.Б. не ставит вопроса об их специфичности по отношению к познавательным и этическим ценностям. Основываясь на понятии «образа», А. А. Мейер говорит о творческом (т. е. активном) и свободном характере эстетической деятельности. Среди способов оформления он перечисляет изоляцию, ритм, принцип единства и целостности. Однако о духовной близости обоих философов, зародившейся еще в середине 1910-х гг., в наибольшей степени свидетельствует данное А. А. Мейером определение эстетической любви: «Эстетический подход к образу предполагает напряжение интенции, направленной на образ, до степени Эроса. Эрос преодолевает замкнутость отдельного «я» и вводит его в жизнь другого, делает участником единой для обоих жизни. Эросом обуславливается возможность вчувствования, вживания в образ. Это вживание означает участие созерцающего в том творческом акте, который дает себя знать в образе» (там же. С. 103). Столь явное совмещение эстетической и этической проблематики в этом определении, сходным образом развиваемое и М.М.Б. прежде всего в *АГ*, помимо всего позволяет понять и неслучайность пристального интереса М.М.Б. к теории вчувствования и к вопросу восприятия «чужого я». Таким образом, М.М.Б. при анализе категорий формы и содержания дает им новое истолкование, хотя и исходит из неокантианских предпосылок, сохраняя кантово деление трех сфер действительности, отринутое у Э. Гуссерля и феноменологов, в том числе у Г. Г. Шпета, у психологистов и т. д. М.М.Б. показывает вслед за Г. Когеном особое место эстетической действительности, где происходит оформление ценностей познавательных и этических (у Г. Когена нет ценностей!), где осуществляется то, что Л. В. Пумпянский в своем конспекте июльской лекции М.М.Б. 1924 г. назвал парализацией содержания в форме посредством изоляции и отрешения (С. 328). Как и Г. Коген в своей «Эстетике», М.М.Б. полагает в *АГ*, что именно в эстетическом человек предстает как человек. Более того, человеку все (и познавательное, и этическое как содержание) предстает как эстетическое.

Своеобразным итогом критического пересмотра философии Г. Когена в процессе работы над *ВМЭ*, сопровождавшегося анализом «Эстетики чистого чувства», стало высказанное М.М.Б. в лекциях, состоявшихся в октябре-ноябре 1924 г., т. е. после завершения *ВМЭ*, суждение: «Ошибка Когена: проблематично не познание об искусстве, а искусство само» (С. 334). Радикализм этой новой своей точки зрения, обоснованной в *ВМЭ*, — проблематизации искусства, — он позднее подтвердил в *ФМЛ* в критике когеновского рассмотрения содержательных моментов в искусстве — познавательного и этического — и общей функции эстетического: «“Эстетическое” Коген понимает как своего рода надстро-

йку над другими идеологиями, над действительностью познания и поступка. Действительность, таким образом, входит в искусство уже как познанная и этически оцененная. Однако, эта действительность познания и этической оценки является для Когена, как последовательнейшего идеалиста, "последней действительностью". Реального бытия, определяющего познание и этическую оценку, Коген не знает. Идеологический кругозор, лишенный притом конкретности и материальности и синтезированный в абстрактное систематическое единство, является для Когена последнею реальностью. Вполне понятно, что при таких идеологических предпосылках эстетика Когена не могла овладеть всею конкретною полнотою художественного произведения и его конкретными связями с другими идеологическими явлениями. Эти конкретные связи подменяются им систематическими связями между тремя частями системы философии — между логикой, этикой и эстетикой. Вполне понятно также, что у Когена остались без рассмотрения и анализа и те художественные функции, которые несут внехудожественные идеологемы — познание и этическая оценка — в конкретной структуре произведения» (*ФМЛ* 36-37). В *ВМЭ* М.М.Б. фактически уравнивает с точки зрения эстетической деятельности автора-творца категории «содержания» художественного произведения и «героя» и видит главную задачу эстетики в изучении архитектонических форм как основных эстетических закономерностей. Именно этот теоретический вывод открывает для него возможность перехода к философской герменевтике в работах второй половины 1920-х гг.

Как следует из неоднократных упоминаний в тексте *ВМЭ* (С. 265, 288, 294, 306, 311, 324), в замысел статьи входило создание второй ее части. В ней должны были быть рассмотрены вопросы изучения эстетического объекта, методики композиционного анализа, эстетических оснований мифологии, эстетической теории вчувствования, взаимоотношения автора и героя. Конечно, судить о содержании предполагаемой второй части *ВМЭ* на основе этих отрывочных упоминаний почти невозможно. К тому же развитие бахтинской мысли в последующих трудах пошло в совсем ином направлении. Однако почти все проблемы, предназначенные для подробного рассмотрения во второй части, все же обсуждались в других ранних работах М.М.Б. Вторая часть, как отмечено в тексте *ВМЭ* (С. 265, 288, 306, 311, 324), должна была быть посвящена эстетическому объекту поэзии, отличному от внешнего произведения, а также, судя по введению категории автора в 4 главе «Проблема материала», категории героя — в 4 главе лишь обозначенной — и категории слушателя, если исходить из ее рассмотрения в статье «Слово в жизни и слово в поэзии» и из определения эстетического объекта как выразителя взаимоотношения автора, героя и слушателя, данного в статье «О границах поэтики

и лингвистики» (Волошинов 1926. С. 253-258, 260-266; Он же 1930. С. 225). Можно предположить, что анализ эстетического объекта во второй части должен был строиться как раскрытие взаимоотношений автора и героя, т. е. посредством переложения на общеэстетический язык проблематики *АГ*, поскольку первая часть *ВМЭ* (С. 324) завершается утверждением об эстетическом объекте как событии взаимодействия автора-творца и содержания, т. е. героя. Во второй части также должны были быть рассмотрены вопросы методики композиционного анализа (С. 311), связанные с изучением архитектоники эстетического объекта (С. 265, 306, 311). Таким образом, во второй части предстояло произвести более детальное обоснование введенного в первой части *ВМЭ* различения архитектонических и композиционных форм. Возможно, принципы методики композиционного анализа должны были как-то соотноситься с разобранными в главе «Смысловое целое героя» *АГ* конкретными формами представления героя (С. 205-245). Еще одна задача второй части *ВМЭ* формулируется как «точное определение мифа в его отличии от искусства» (С. 288). Мифологии М.М.Б. касается в *АГ* (С. 85-86). Частично эта задача отразилась в статье «Слово в жизни и слово в поэзии», в которой М.М.Б. показывает, что с точки зрения взаимоотношений автора и героя содержание высказывания может быть — в пределе — персонифицировано до мифологического объекта (Волошинов 1926. С. 254-255). Выполнение последней задачи второй части — критического разбора «эстетики вчувствования» (С. 294) — уже было предпринято в *АГ* (С. 137-167). Таким образом, вся совокупность упоминаний о второй части *ВМЭ* показывает, что она должна была содержать более последовательный, чем в первой части, перевод проблематики *АГ* в общеэстетический план. Тогда первую часть следует рассматривать как только подготовительную.

б) Формализм и его критика. Критика формализма как разновидности материальной эстетики, явившаяся одним из поводов к написанию статьи, имеет собственную бахтинскую предысторию, а также последующую историю в трудах М.М.Б. второй половины 1920-х гг.

Интерес М.М.Б. — с самого начала его деятельности — к теоретическим вопросам изучения литературы, т. е. собственно к поэтике литературных произведений, отмеченный помимо занятий творчеством Достоевского в названии предположительно писавшейся им в 1921-1922 гг. работы «Эстетика словесного творчества», связан, как уже отмечалось, с его общим философским замыслом. Поэтому можно предположить, что мимо его внимания не могли пройти и первые шумные выступления формалистов (сборник «Поэтика» 1919 г.) и первые попытки изложения их теории (статья В. М. Жирмунского «Задачи поэтики» в журнале «На-

чала» в 1921 г.). По собственному свидетельству М.М.Б. с трудами формалистов он познакомился в начале 1920-х гг. еще в Витебске.

Отношение М.М.Б. как к декларациям формалистов (В.Б.Шкловский и др.), так и к последовательному изложению их теории (В. М. Жирмунский) было, несомненно, изначально негативное. Столь же негативным было его отношение к частным работам формалистов, иллюстрирующим их теории. Однако всякая серьезная разработка конкретных проблем (как у В. М. Жирмунского и Б. В. Томашевского) неизменно наделялась его высокой оценкой, сопровождавшейся, правда, столь же неизменной оговоркой о неприемлемости общей теории. Об изначальности такого отношения, уже отразившегося, возможно, в недошедшей до нас работе «Эстетика словесного творчества» 1921-1922 гг., говорит и сдержанная оценка книги «Повести Пушкина» его виленского приятеля и участника петроградского студенческого кружка «Омфалос» М. И. Лопатто (Лопатто М. И. Повести Пушкина: Опыт введения в теорию прозы. Пг., 1918), — которую обычно причисляют к предформалистским работам (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 451, 506), — высказанная в 1973 г. и восходящая, скорее всего, к впечатлениям конца 1910-х — начала 1920-х гг.: «Он выпустил в духе раннего ОПОЯЗа несколько статей» (*Беседы.* С. 51) Столь же негативно к теории формального метода относились и оба других ведущих представителя Невельской школы философии, М. И. Каган и Л. В. Пумпянский. М. И. Каган, правда, высказал свое отношение к формальному методу в поздней работе 1937 г. «О пушкинских поэмах» (Каган 1974. С. 87). Однако наличие в этой работе всего терминологического аппарата и объяснительных конструкций его ранних статей позволяет смело предположить, что и в начале1920-х гг. его взгляды на формализм не были иными. Л. В. Пумпянский еще в 1922 г. собирался дать критический анализ формального метода (см. издательское объявление в книге: Пумпянский Л. В. Достоевский и античность. Пб., 1922), а в дальнейшем на протяжении 1920-х гг. в статьях и докладах не раз обращался к критике теории формального метода и частных выводов ее представителей («Поэзия Ф. И. Тютчева», статьи о Тургеневе, доклады в архиве; см.: *Пумпянский.* С. 702-704). Свидетельство Л. В. Пумпянского тем более важно, что его книга «Достоевский и античность» явилась по сути теоретическим манифестом всей Невельской школы, ибо выросла из невельских дискуссий 1919 г., и, главное, содержала призыв к изучению поэтики Достоевского и взаимоотношения поэта и героя, т. е. тех категорий, которые в наименьшей степени были затронуты формалистами. Этот призыв к изучению поэтики, несомненно разделявшийся и М.М.Б., и М. И. Каганом (т. е. к изучению поэтических форм), без сомнения соотносится с создававшимся в начале1920-х гг. и не дошедшим до нас трудом М.М.Б. «Эстетика словесного творчества». Кроме

того, альтернативной всей совокупности частных работ формалистов по русской литературе, в которых в основном и были высказаны положения, составившие теорию формального метода, была концепция русского литературного развития XVII-XX вв. Л. В. Пумпянского, сложившаяся в самом начале 1920-х гг. и охватывавшая весь круг явлений, бывших предметом анализа и у формалистов.

М.М.Б. и его соратники не были одиноки в своем неприятии формализма. С самого начала 1920-х гг., одновременно с официальной марксистской критикой и независимо от нее, постепенно стала складываться в русской культуре резкая оппозиция формализму (Мальмстад Дж. Э. Ходасевич и формализм: несогласие поэта // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб., 1993. С. 294, 300; Махлин 1996. С. 132), так и не нашедшая достаточно последовательного выражения: М. Гофман (Гофман М. Л. Пушкин: Первая глава науки о Пушкине. 2-е изд., доп. Пб., 1922. С. 11-15, 41, 161-163), А. Горнфельд (Горнфельд А. Г. Формалисты и их противники // Лит. записки. 1922. № 3. С. 5-6; Он же. <Письмо в редакцию> // Печать и революция. 1925. № 2. С. 298-302), С. Бобров (Бобров С. П. <Рец.> Начала. Журнал истории литературы и истории общественности. 1921. № 1 // Красная новь. 1922. № 1 (5). С. 317-322; Он же. Метод и апологет // Печать и революция. 1924. № 5. С. 16-19), Вяч. Иванов (Иванов В. И. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова // Науч. известия. М.: Акад. центр Наркомпроса, 1922. Сб. 2. С. 164-181; Обатнин Г. В., Постоутенко К. Ю. Вячеслав Иванов и формальный метод (материалы к теме) // Рус. лит-ра. 1992. № 1. С. 180-187), Л. Карсавин (Карсавин Л. П. София земная и горняя // Он же. Малые сочинения. СПб., 1994. С. 94), В. Сеземан (Сеземан 1922. С. 117-147), А. Смирнов (Смирнов 1923. С. 91-109), С. Аскольдов (Аскольдов 1925. С. 305-341), А. Скафтымов (Скафтымов 1972. С. 23-32), М. М. Пришвин («Журавлиная родина», 1929), А. Белый (Белый А. Письма к П. Н. Медведеву / Пред., публ. и прим. А. В. Лаврова // Взгляд: Критика. Полемика. Публикации. М., 1988. С. 436-437), Р. Иванов-Разумник (Удушьев, Ипполит <Иванов-Разумник Р. В.>. Взгляд и нечто // Современная литература. Л., 1925. С. 154-182), Г. Рачинский (Григорьев М. С. Понятие материала и приема в теории литературы // Звезда. 1926. № 2. С. 236), М. Гершензон (Гершензон М. О. Письма к Льву Шестову (1920-1925) / Публ. А. д'Амелиа и В. Аллоя // Минувшее: Ист. альманах. М., 1992. С. 298), В. Вейдле (Вейдле В. По поводу двух статей о Блоке // Завтра. Сб. 1. Берлин, 1923. С. 107-113; Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 438-439), М. Кузмин (Кузмин М. А. Эмоциональность как основной элемент искусства // Арена: Театральный альманах. Пг., 1924. С. 11-12), Б. Пастернак (Б. Л. Пастернак — критик

«формального метода» / Публ. Г. Г. Суперфина // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1971. Вып. 284. С. 528-531. (Труды по знаковым системам. 5), В. Ходасевич (Мальмстад Дж. Э. Ходасевич и формализм: несогласие поэта // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб., 1993. С. 284-301), Г. Шпет (Шпет 1927. С. 144-145, 150-152, 160-161, 181, 184-185), последователи Г. Шпета в ГАХН'е (Художественная форма: Сб. ст. Н. И. Жинкина, Н. Н. Волкова, М. А. Петровского и А. А. Губера / Под ред. А. Г. Циреса. М., 1927. С. 5) и «отступник» Г. Винокур (Винокур, Якобсон 1996. С. 60-74; случай Г. О. Винокура все же отличается от внутренних размежеваний среди формалистов: мы имеем в виду особые позиции В. М. Жирмунского, В. В. Виноградова, Б. В. Томашевского). Сюда же следует добавить печатно не зафиксированную, малоизвестную устную полемику с формалистами в 1921-1922 гг. в Вольной философской ассоциации (Вольфиле). Замечательно, что В. Ходасевич в воспоминаниях 1930-х гг. об А. Белом рассказывает о том, как еще в 1908 г. при первом знакомстве с теорией метра и ритма А. Белого, появившейся чуть позднее в «Символизме» и ставшей, как известно, одним из источников русского формализма, им был сформулирован тезис о необходимости учета смыслового содержания в вопросах стиховедения (Ходасевич В. Ф. Некрополь: Воспоминания. Литература и власть. Письма Б. А. Садовскому. М., 1996. С. 60-61). Этот тезис, сформулированный, возможно, и задним числом, чрезвычайно близок взглядам Невельской школы на этот вопрос (Медведев П. Н. <Рец.> В. Жирмунский. Введение в метрику. Л., 1925 // Звезда. 1925. № 4 (10). С. 301-302). Б. Л. Пастернак в 1929 г. в письме П. Н. Медведеву сожалел, правда, по прочтении *ФМЛ*, что из «счастливых идей» формалистов ими не была выведена «система эстетики» (Б. Л. Пастернак — критик «формального метода» / Публ. Г. Г. Суперфина // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1971. Вып. 284. С. 529). Поскольку, действительно, такой общей эстетической теории не было, то и современные, и последующие критики и исследователи такую подоснову формализма пытались найти. Негативное определение такой подосновы как материальной эстетики и дает в *ВМЭ* М.М.Б. Б. Л. Пастернак отнесся к *ФМЛ* как марбуржец и марбургский исток и контекст в *ФМЛ* увидел. Действительно, только М.М.Б. и М. И. Каган исходили из эстетики Г. Когена, тогда как почти вся русская эстетическая традиция тех лет опиралась на риккертианство, бывшее с конца 1890-х до начала 1930-х гг. одним из ведущих течений европейской философии. К тому же почти все наиболее авторитетные труды того времени по эстетике антипсихологического направления принадлежали Баденской (Фрейбургской) школе (И. Кон, Б. Христиансен). Хотя М.М.Б. и использует в процессе критики формализма (уже в «Герое и авторе в художественном творчестве»

в записи Л. В. Пумпянского и в *ВМЭ*) методологически чисто риккертово деление на науки о культуре и науки о природе, отвергая применение к эстетике (и поэтике) естественнонаучных закономерностей и любое такое применение трактуя как некритическое перенесение, обычное для материальной эстетики, однако такой подход скорее предваряет будущее рассмотрение М.М.Б. особого характера гуманитарных наук в конце 1920-х гг., нежели является буквальным следованием Г. Риккерту и В. Дильтею. Г. Риккерт, однако, в 1920-е гг. применялся его русскими последователями как для прямого опровержения формализма (А. А. Смирнов), так и для беспристрастного выяснения его методологических границ (Б. М. Энгельгардт). Хотя чистое риккертианство с начала 1920-х гг., а по сути с самого начала деятельности, было неприемлемо для М.М.Б. (см. соответствующую критику в *ФП* и *АГ*), все же немаловажным является сходное утверждение М.М.Б. в *АГ* и *ВМЭ* и А. А. Смирнова в его статье 1923 г., что только литературность (но не поэзия как таковая согласно А. А. Смирнову) является областью применения методов формалистов. И здесь наблюдается апогей риккертианства в статье А. А. Смирнова, — имеется в виду тезис о непроницаемости исторического явления в его индивидуальности и уникальности, — недаром ставший объектом критики в *ФМЛ*. Другой тезис риккертианства — о наличии особых, событийных закономерностей в исторических науках, хотя и не таких строгих, как в естественнонаучных дисциплинах, — был положен у Б. М. Энгельгардта в основу рассмотрения формализма как пусть и условной, но по-своему непротиворечивой методологии (ср. сходное, хотя и более критическое, чем у Б. М. Энгельгардта, понимание этих риккертианских закономерностей у К. Бюлера: Бюлер К. Теория языка: Репрезентативная функция языка. М., 1993. 23-26). Книга Б. М. Энгельгардта «Формальный метод в истории литературы» (1927) — блестящий эстетический памфлет, только по недоразумению воспринятый официозной критикой формального метода как его апология, показывающий путем последовательных ограничительных условий (теоретической редукции) чисто экспериментальный характер его методологии, никак не соотносящейся с действительной научной проблематикой, и тем самым опровергающий претензию формального метода на всеобщую пригодность. Сам Б. М. Энгельгардт исходил из представления о «символической многозначности» или «многозначной криптограмме» художественного произведения (Энгельгардт 1995. С. 112-113) и основные недостатки формального метода усматривал в перенесении методов лингвистики и принципов лингвистической классификации в поэтику (там же. С. 51), в невозможности изучения в его пределах смысла художественного произведения (там же. С. 74, 80-83, 95-98, 107) и в полном несовпадении концепции литературной эволюции фор-

малистов с реальной историей литературы (там же. С. 95-110). Расхождение М.М.Б. с Б. М. Энгельгардтом проходит по линии исходных эстетических понятий, отсюда и различия в аспектах и способах критического рассмотрения формального метода. Однако они сходятся в отрицательной оценке методологически недопустимого смешения критики и науки у формалистов (Энгельгардт 1995. С. 112-115; *ФМЛ* 230-231). Примечательно, что то же самое ставил им в вину тогда же и Г. О. Винокур (Винокур 1990. С. 43).

И все же вывод о формальном методе как разновидности материальной эстетики сделан в *ВМЭ* путем последовательного анализа статьи В. М. Жирмунского «Задачи поэтики», хотя ссылки в *ВМЭ* на нее и отсутствуют, и, скорее всего, в ее последнем к тому времени переработанном и дополненном варианте 1924 г. (Жирмунский 1924). Эта статья, в первом варианте которой, опубликованном в 1919 в журнале «Жизнь искусства» (№ 313-317), В.М.Жирмунский и солидаризировался с авторами сборника «Поэтика» (1919), в ее расширенном варианте, появившемся в № 1 журнала «Начала» в конце 1921 — начале 1922 г. (Чуковский 1991. С. 184), до середины 1920-х гг. была единственной общетеоретической статьей среди работ формалистов и в силу этого некоторое время служила одним из главных объектов для критики всего направления; см. статьи П. Н. Сакулина (Сакулин 1923. С. 79-93) и др. Статья «Задачи поэтики» в варианте 1921 г., воспринимавшаяся как теоретическое обоснование формального метода, была объектом полемики в *ФП* и *АГ*, поскольку в ней содержится разбор пушкинской «Разлуки» (Жирмунский 1921. С. 72-80), ставший поводом для бахтинского полемического анализа этого стихотворения в *ФП* и *АГ* (С. 60-68; С. 71-85). Как уже отмечалось, *ФП* и *АГ* были, по-видимому, созданы в период с середины 1922 до весны 1924 г. О том, что М.М.Б. имел в виду именно разбор В. М. Жирмунского, свидетельствуют и жалобы Ф. Сологуба, высказанные им в разговоре с К. И. Чуковским в апреле 1922 г., на многочисленные теоретические разборы этого пушкинского стихотворения Жирмунским (Чуковский 1991. С. 210). В *ВМЭ* с теми же полемическими целями анализируется другое пушкинское стихотворение — «Воспоминание» (С. 304-307), выбор которого для анализа на этот раз связан с подробнейшим его разбором в статье Л. В. Щербы, напечатанной в 1923 г. в сборнике «Русская речь» (Щерба Л. В. Опыты лингвистического истолкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина // Русская речь. Пг., 1923. Сб. 1. С. 13-56) и сочувственно упомянутой А. А. Смирновым в обзоре новейших работ по поэтике (Смирнов 1924. С. 155-156).

К середине 1924 г., когда М.М.Б. приступил к работе над *ВМЭ*, формальный метод во всеобщем мнении, судя по словам А. С. До-

46 Зак. 236

линина в его редакционном примечании к статье А. А. Смирнова «Пути и задачи науки о литературе», одержал победу («Формальный метод, одержав несомненную победу и занявши положение, как будто господствующее<...>» — Смирнов 1923. С. 91). В. М. Жирмунский, резко заявивший о своем несогласии с формалистами в статье «К вопросу о “формальном методе”» (Жирмунский 1923. С. 5-23), к этому времени был подвергнут ими остракизму (Эрлих 1996. С. 94-96). Так, например, Б. М. Энгельгардт в законченной им к 1925 г. книге «Формальный метод в истории литературы» писал, явно имея в виду В. М. Жирмунского, о попутчиках формального метода, «опасных своим эклектизмом, своим стремлением к совмещению несовместимых, внутренне чуждых друг другу принципов исследования» (Энгельгардт 1995. С. 78). Поэтому М.М.Б., казалось бы, должен был построить *ВМЭ* на анализе теоретических высказываний опоязовцев, как он, собственно говоря, это и сделал в статье «Ученый сальеризм» (Медведев 1925. С. 264-276), а затем в *ФМЛ*. Так, именно на взгляды опоязовцев ссылался в своей статье А. А. Смирнов (Смирнов 1923. С. 92, 94, 102, 103). Однако, М.М.Б. в *ВМЭ* обратился не к методологическим декларациям авторов сб. «Поэтика» (1919), а к статье В. М. Жирмунского «Задачи поэтики» не случайно, а вполне сознательно, о чем фактически и сказано в кратком введении к *ВМЭ*. Уже А. С. Долинин в указанном редакционном примечании к статье А. А. Смирнова говорил о необходимости обоснованной общей методологии и сожалел об отсутствии ее у формалистов: «<формальный метод> сам, по-видимому, не особенно радуется этой победой своей, и определенно ясны симптомы новых исканий у последователей его и к ним примыкающих. Чувствуется прежде всего необходимость подведения под вопросы методологические основы более глубокой в философском смысле» (там же. С. 91). Это отсуствие ясно выраженной методологии у формалистов отметил и сам А. А. Смирнов, сопоставляя свое понимание формального-эстетического метода с той установкой, которая принята исследователями из группы «Опояз»: «В их работах можно найти формулировку главных относящихся сюда принципов, нигде, правда, не сведенную, но рассеянную бессистемно по разным местам, и не во всем до конца удачную, но в основном — правильную» (там же. С. 102). Эту же особенность формалистов в «Ученом сальеризме» сформулировал и М.М.Б.: «Но что такое искусство? что такое поэзия? что такое художественное произведение как феномен искусства? Как возможно научное изучение этого феномена? Все это — основные, центральные, столбовые вопросы поэтики, с которых нужно начинать. У формалистов они до сих пор остаются неразработанными систематически; имеющиеся частичные указания — или явно недостаточны, или просто ошибочны» (Медведев 1925. С. 267). Поскольку русский форма-

лизм так и не получил в трудах своих последователей теоретического обоснования и изложения, — и до сих пор его теория скорее складывается в единую совокупность из обощающих суждений, высказанных в работах по частным вопросам (недаром в хрестоматии И. А. Чернова теория формального метода выстроена в виде коллажа цитат разных авторов, разнесенных по тематическим рубрикам — Хрестоматия по теоретическому литературоведению. [Вып.] 1 / Изд. подготовил И. Чернов. Тарту, 1976. С. 243-300), — то в ситуации 1924 г. именно «академизм» и «эклектизм» В. М. Жирмунского, столь порицаемый его бывшими соратниками (Постоутенко К. Ю. Из комментариев к текстам Тынянова: «академический эклектизм» // Седьмые Тыняновские чтения: Материалы для обсуждения. Рига; М., 1995/1996. С. 231-234), и выразившийся в попытке упорядочения положений Опояза при помощи некоторых эстетических категорий, открывал теоретическое пространство и для критического анализа формального метода, и для подхода к поэтике с позиций философской эстетики. Это внимание В. М. Жирмунского к вопросам методологии и подчеркнул М.М.Б. в «Ученом сальеризме»: «У В. М. Жирмунского в последние годы наблюдается решительный разрыв с тем, что он называет «формалистическим мировоззрением», и тенденция более точно и систематически обосновать формальный метод именно как метод, а не предмет изучения («искусство как прием» и только — «как прием»). В итоге автором вводится в методологический оборот ряд существенно важных моментов. Прежде всего — понятие эстетического объекта. «Наша задача при построении поэтики, — пишет он, — исходить из материала вполне бесспорного и независимо от вопроса о сущности художественного переживания изучать структуру эстетического объекта». Затем В. М. Жирмунский выдвигает понятие тематики, как части поэтики, изучающей то, «о чем рассказывется в произведении». Наконец, он вводит понятие «единства художественного задания данного произведения», в котором отдельные приемы «получают свое место и свое оправдание», понятие «стилевой системы», стиля. Все это в совокупности — значительный сдвиг в преодолении «формалистического мировоззрения» и важный шаг к построению научной методологии эстетики словесного творчества» (Медведев 1925. С. 274). А так как те же понятия эстетического объекта, тематики, художественного задания являются предметом анализа в *ВМЭ*, то — с учетом зависимости «Ученого сальеризма» от *ВМЭ* — можно сказать, что критика формализма в *ВМЭ* построена на опровержении методологических положений статьи В. М. Жирмунского «Задачи поэтики» (Жирмунский 1924). Тогда же, в начале 1924 г., общеметодологическое значение статьи В. М. Жирмунского, в ее расширенной редакции, только что появившейся в сборнике «Задачи и методы изучения искусств», оха-

рактеризовал А. А. Смирнов: «Это — пока единственная у нас, тщательно продуманная и разработанная попытка дать программу и методологию поэтики в соответствии с новыми устремлениями в этой области. Стоя на почве формального изучения, автор (в особенности в этой новой редакции) значительно смягчает такой подход, оставляя просвет для идейной и эстетической интуиции, но не достигая, однако, определенной координации того и другого» (Смирнов 1924. С. 161). С другой стороны, Г. О. Винокур в неопубликованной в свое время статье «Русская поэтика и ее достижения», написанной в середине 1924 г., указав, что «методология — самое больное место нашей поэтики», расценил статью В. М. Жирмунского в новой редакции 1924 г. как неудачную и неудовлетворительную попытку «положительного и систематического изложения основ поэтики» с опорой на некоторые по-своему и умеренно истолкованные установки Опояза и подверг ее резкой критике за непоследовательность, но не с позиций Лефа и Опояза, чьи ряды он буквально перед этим покинул, а с точки зрения учения о внутренней форме слова, т. е. герменевтики Г. Г. Шпета (Винокур 1990. С. 69-71). Отметим, что Б. М. Энгельгардт в своей книге «Формальный метод в истории литературы», несомненно, и на этот раз имел в виду статью В. М. Жирмунского «Задачи поэтики», отвергая как несоответствующие сути дела понятия «эстетический объект» и «художественное задание», правда, не ради чистоты формализма, а из-за их несоответствия исходным посылкам его собственного проекционного метода (Энгельгардт 1995. С. 48-49). Таким образом, оцениваемая то позитивно, то негативно статья В. М. Жирмунского «Задачи поэтики» находилась в 1924 г. в центре внимания теоретических дискуссий. Поэтому закономерно, что М.М.Б. обратился к ней в *ВМЭ* и в силу этого обстоятельства.

Итак, в *ФП* и *АГ* критика формального метода в тех случаях, когда она есть или предполагается, строится по принципу утверждения своего подхода от противного, не отвлекаясь на разбор конкретных положений, за исключением анализа литературности, что было повторено и в *ВМЭ*. Позднее эта проблема литературности была рассмотрена в *ФМЛ* в рамках критики формалистского объяснения истории литературы.

Относительно *ВМЭ*, как и относительно *ФМЛ*, не раз высказывалось мнение о неадекватности резкой критики формального метода в этих работах, поскольку М.М.Б. здесь рассматривает в действительности лишь ранний период русского формализма, тогда как теория формального метода продолжала развиваться. Так, М. И. Шапир, сославшись на известный антибахтинский памфлет М. Л. Гаспарова (Гаспаров М. Л. М. М. Бахтин в русской культуре XX в. // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 111-114), в комментарии к обзору Г. О. Винокура «Рус-

ская поэтика и ее достижения» именно в этом увидел изъян статьи М.М.Б. 1924 г. (Шапир 1990. С. 306). В качестве доказательства развития формального метода М. И. Шапир, сглаживая в этом разделе своих комментариев уже совершившийся отрыв Г. О. Винокура от идей Опояза, приводит утверждения последнего о необходимости изучения смысла и внутренней формы слова, свидетельствующие, напротив, о его переходе на позиции герменевтики Г. Г. Шпета (там же). Сходный упрек «в стремлении истолковать как неподвижную, замкнутую систему течение, которое все еще находится в процессе кристаллизации» был брошен Б. М. Энгельгардту при предварительном обсуждении частей его книги «Формальный метод в истории литературы», о чем он сообщил, благодушно согласившись с этим упреком, в предисловии к ней, датированном апрелем 1925 г. (Энгельгардт 1995. С. 28). И скорее всего, такой же была бы реакция на статью М.М.Б. со стороны адептов формализма, появись она в печати вскоре после ее написания. Однако, даже помимо того, что сам М.М.Б. указывал в «Ученом сальеризме» на возможность развития метода к большей его обоснованности, в частности, в связи с работами Ю. Н. Тынянова (впрочем, формализм, как оказалось, так и не вышел за пределы своих прежних тенденций), внутреннее развитие формализма привело его около 1925 г. к кризису, к распаду на отдельные формальные методы каждого из его представителей, общая совокупность суждений которых ничуть в основах не отличалась от их деклараций периода «бури и натиска» (*ФМЛ* 97-98), а потому и подпадала под критику методологических основ формализма в *ВМЭ*, а затем и в *ФМЛ*. Кроме В. В. Виноградова и В. М. Жирмунского, особую позицию тогда занимал и Б. В. Томашевский. Но и крайние опоязовцы, дольше других хранившие верность начальным декларациям, тогда же начинают постепенно переходить к иным видам деятельности и не только под давлением внешних обстоятельств: Б. М. Эйхенбаум к классическому литературоведению (Чудакова 1986. С. 103-131; Чудакова, Тоддес 1987. С. 148-153), Ю. Н. Тынянов к прозе (Гаспаров М. Л. Научность и художественность в творчестве Тынянова // Тыняновский сб.: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 12-20), В. Б. Шкловский к кино и литературоведческой эссеистике (Чудаков 1990. С. 23-29). К 1929 г. фактически лишь двое считали себя правоверными формалистами — Ю. Н. Тынянов и В. Б. Шкловский (Р. О. Якобсона к ним можно причислять лишь с оговоркой), с упорством настаивая на своей приверженности первоначальным установкам, т. е. экспериментальному методологизму, по определению Б. М. Энгельгардта, — сколь бы при этом они ни были модифицированы, например, у Ю. Н. Тынянова (Чудакова 1986. С. 120-121). И даже возможность опоры на герменевтику Г. Г. Шпета, — не менее, отметим, новаторского явления 1920-х гг., чем сам формальный

метод, — открывавшую выход из кризиса, в частности, посредством новой проблематики, лишь в определенной степени была использована В. В. Виноградовым, хотя и не избежавшим характерного для всей его деятельности крена в лингвистику, выражавшегося в растворении поэтики и стилистики в лингвистике, и Г. О. Винокуром для его перехода к чистой филологии. Эта новая позиция Г. О. Винокура вызвала резкое неприятие Р. О. Якобсона, как, скорее всего, и обращение самого Г. Г. Шпета от чистой феноменологии Э. Гуссерля к философской герменевтике. Также остались в стороне работы ГАХН'овских исследователей формы, других последователей Г. Г. Шпета, показавших возможность выхода из формализма через формальное искусствоведение, в их варианте — с опорой на шпетовскую герменевтику (теорию «внутренней формы слова»), — вполне соотносимое по методам и задачам с западноевропейским. Недаром Г. Г. Шпет в книге «Внутренняя форма слова» подверг критике русский формализм. Именно доказательство методологической узости формалистов и является второй задачей *ВМЭ*.

Разбор основных понятийных комплексов формализма М.М.Б. предваряет сопоставлением его теории с положениями западноевропейского искусствоведения и его методов. Определив теорию русского формализма как попытку выявления закономерностей художественного творчества путем анализа материала, М.М.Б. рассматривает ее в *ВМЭ* в качестве разновидности материальной эстетики и строит ее критику как общую критику принципов материальной эстетики. Особо он рассматривает из всей доктрины формализма лишь «остранение» как ее спецификум, а также теорию образа А. Потебни. «Остранение» он определяет как вариант эстетического принципа изоляции (отрешения). Таким образом, в *ВМЭ* решена поставленная задача — показать, что в основе формального метода лежит «материальная эстетика», в лучшем случае более или менее систематизированная — как у В. М. Жирмунского — с помощью понятийных заимствований у Б. Христиансена, в худшем — как у крайних опоязовцев — едва отрефлектированная с использованием понятий самого разного происхождения, включая того же Б. Христиансена.

Более важным свидетельством отклика на современные споры в *ВМЭ* являются суждения о структуре слова и задачах лингвистики, вернее, о попытке формалистов (В. В. Виноградова и др.) растворить поэтику в лингвистике. И именно эти две темы станут ведущими в последующих работах М.М.Б. Таким образом, в *ВМЭ* полемика ведется не только с В. М. Жирмунским, В. В. Виноградовым и крайними опоязовцами, в *ВМЭ* фактически отразился также первый этап полемики с Г. Г. Шпетом.

в) Полемика с Г. Г. Шпетом. Подвергнув критике тезис формалистов о слове как материале художественного творчества

(слово как таковое), М.М.Б. показывает, что при построении эстетического объекта художественно преодолеваются все феноменологические слои слова, в частности, посредством интонации. Именно здесь находится пик не выраженной явно полемики с «Эстетическим фрагментами» Шпета (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 2). Вернее сказать, полемика со Шпетом вбирает полемику с формалистами: в разных жанрах происходит актуализация разных слоев слова, например, в прозе фонетический уровень, словесная инструментовка проявляются лишь спорадически, как это и было показано позднее М.М.Б. в работе «Слово в романе». У Г. Г. Шпета эмоциональная экспрессия (со-значение), формы экспрессии представляют собой довесок, нарост, раскрывающий структуру субъективности на всех уровнях от фонетики до риторики. При этом у него значение слова как и в феноменологии онтологизируется, субстанциализируется в логических формах. Напротив, у М.М.Б. эмоционально-волевой тон (социальная оценка) определяет значение и тем самым проявления субъективности вплоть до стилистики «чужого» слова. Именно поэтому роман вопреки утверждениям Г. Г. Шпета — не риторика, а искусство. Отсюда внимание М.М.Б. не к онтологическим, а осуществленным формам эмоционально-волевого тона, которые и являются предметом исследования. Но начинается глава «Проблема материала» критикой слова-символа у символистов. Тем самым М.М.Б. противостоит онтологизации слова и у таких представителей философии всеединства, как П. А. Флоренский («О строении слова»), А. Ф. Лосев («Философия имени»), С. Н. Булгаков (в поздних работах 1930-х гг.), так как такая онтологизация не дает выхода к живому слову художественного творчества, к жизни. Однако основная тяжесть полемики с Г. Г. Шпетом приходится на работы М.М.Б. второй половины 1920-х гг., т. е. в процессе создания им собственного варианта философской герменевтики.

г) Проблема высказывания. Критика положений Г. Г. Шпета смыкается с критикой лингвистического подхода к литературе, вернее, тех его проявлений, которые сложились в систему представлений к 1924 г., и одновременно с определением места лингвистики как науки и предмета ее изучения. Здесь М.М.Б. утверждает, с одной стороны, что лингвистические закономерности как таковые не могут быть инструментом анализа художественного произведения как эстетического объекта (впоследствии этот тезис более полно будет развернут им в статьях «Ученый сальеризм», «Слово в жизни и слово в поэзии» и, главным образом, в *ФМЛ*), тем более, что к большим словесным формам лингвистика и не может подступиться, а с другой (и это уже начало нового — герменевтического периода), что лингвистика должна в предмете своего изучения сделать переход от слова к высказыванию (здесь

— зарождение того, что впоследствии он назовет металингвистикой). Постановка высказывания в центр лингвистического изучения — один из важнейших выводов *ВМЭ*. В *ФП* М.М.Б. отмечает, что только естественный язык содержит возможности для адекватного описания «события бытия», не касаясь при этом ни лингвистических закономерностей, ни эстетических функций языка. Однако уже в *АГ* им поставлена проблема эстетического преодоления языка в художественном творчестве (понятие «преодоления» восходит к Б. Христиансену и последующим примерам его употребления). И только в *ВМЭ* ставится проблема высказывания в лингвистике.

V. Отражение в последующих трудах.

Вся традиционная общеэстетическая проблематика, рассмотренная в *ВМЭ*, за редкими исключениями в последующих работах М.М.Б. не затрагивается. В то же время другие теоретические вопросы, поставленные в *ВМЭ*, становятся основным объектом анализа в его статьях и книгах второй половины 1920-х гг., где их исследование ведется в рамках философской герменевтики. Так, подход к высказыванию как главному предмету лингвистики, намеченный в *ВМЭ*, М.М.Б. развивает в статье «Слово в жизни и слово в поэзии» и в *ФМЛ*, пока не находит его разрешение в *МФЯ*. Более детальное рассмотрение принципов анализа художественного творчества М.М.Б. продолжит в статье «Слово в жизни и слово в поэзии» и в *ФМЛ*, где западноевропейское искусствознание рассмотрено в качестве альтернативы русскому формализму.

VI. Восприятие *ВМЭ*.

Даже после полной публикации, т. е. после 1975 г., *ВМЭ* осталась практически в стороне от изучения эволюции М.М.Б. Отчасти это, возможно, связано с поздним переводом на английский язык (1990), ибо в англоязычных странах наибольший интерес к М.М.Б. приходится на 1980-е гг. Но и среди отечественных исследователей, и среди зарубежных славистов *ВМЭ* уделялось меньше внимания, чем другим бахтинским работам. Неадекватному и иногда даже превратному восприятию *ВМЭ* способствовали три фактора: во-первых, преимущественное внимание в теоретической мысли 1920-х гг. к формальной школе, у́же — к Опоязу, еще у́же — к «ревтройке» (В.Б.Шкловский, Б.М.Эйхенбаум, Ю.Н.Тынянов); во-вторых, пренебрежение тем фактом, что внутреннее развитие формального метода к середине 1920-х гг. завершилось и что дальнейшая его история (с 1924 г.) определялась культурно-политическими обстоятельствами, начиная со статей о Ленине (Леф. 1924. № 1); в-третьих, вольное или невольное умаление того обстоятельства, что с середины 1920-х гг. ведущим теоретическим направлением становится герменевтика, представленная, с одной стороны, школой «внутренней формы слова» Г. Г. Шпета, а с другой, — работами самого М.М.Б.

С. С. Аверинцев, оценивший одним из первых философское значение трудов М.М.Б., в своей рецензии на *ВЛЭ* основное внимание уделил *ВМЭ* и, оставив в стороне исторические частности, охарактеризовал позицию, занятую М.М.Б. в этой статье, как позицию над схваткой, посчитав более существенной его полемику с традицией аристотелевой поэтики (Аверинцев С. С. Личность и талант ученого // Лит. обозр. 1976. № 10. С. 58-61).

Уже во второй половине 1970-х была предпринята попытка ввести *ВМЭ* в контекст теоретических споров 1920-х гг. в комментариях к изданиям трудов Ю. Н. Тынянова и В. В. Виноградова (Тынянов 1977; Виноградов 1980). Причем комментаторами этих изданий попутно был сделан ряд существенных наблюдений об особенностях истолкования в статье М.М.Б. тех проблем, которые находились в центре внимания формальной школы. Однако и в этих изданиях, и в последующих своих работах составители комментариев анализируют теорию М.М.Б. исключительно в пределах формалистической парадигмы, представляющейся им единственно научной, и видят только в формальном методе инициирующий источник концептуального развития М.М.Б. (Чудаков 1990. С. 14). Следствием же преимущественного внимания этих исследователей к крайним опоязовцам явилось большее, нежели это было в действительности, обособление В. М. Жирмунского от формальной школы, косвенным образом бросающее тень на смысл полемики М.М.Б. с В. М. Жирмунским в *ВМЭ*: «формальный метод, как он понимался Жирмунским, был реализован уже в 1916-1917 гг.» (Тоддес 1988. С. 264).

О. А. Ханзен-Лёве (1978), полагавший, что в основе *ВМЭ* лежит эклектичная философская эстетика, пришел к выводу, что в статье М.М.Б. полемика с формальным методом ведется не затрагивая существа вопроса, и причислил ее вместе с другими немарксистскими трудами, содержащими критику формального метода (Б. М. Энгельгардта, А. А. Смирнова и др.) к «формально-философской школе», воспользовавшись определением, которое было применено Н. И. Ефимовым для характеристики направления Г. Г. Шпета и его последователей (Ефимов 1929. С. 56-57). По мнению О. А. Ханзен-Лёве, общий характер антиформалистской аргументации в *ВМЭ* позволяет судить о М.М.Б. как об одном из догматичных представителей этой школы (Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. С. 174-175, 433).

Р. Грюбель, переводчик *ВМЭ* на немецкий язык (1979), дает наиболее обстоятельный по настоящее время обзор действительной проблематики этой статьи. В частности, он показывает различия в понимании эстетического объекта у М.М.Б. и Б. Христиансена, другое истолкование понятия архитектоники у В. В. Виноградова и т. п. (Grübel R. Ästhetischer Wert zwischen Kontinuität

und Diskontinuität: Bachtins Beitrag zu einer dialogischen Ästhetik // Zeitschrift für Slawistik. 1988. Bd. 33. N 4. S. 540-558; Он же. The Problem of Value and Evaluation in Bachtin's Writings // Russian Literature. 1989. Vol. XXVI-II. P. 131-166).

Ц. Тодоров, издатель французской антологии текстов русских формалистов, лишь мимоходом касается *ВМЭ* в своей книге о М.М.Б. (Todorov Tz. Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle. Minneapolis, 1984. P. 19, 36-37, 67, 100).

В книге К. Кларк и М. Холквиста подчеркивается неокантианская проблематика *ВМЭ*, а сама статья анализируется в одном ряду с *ФМЛ* в разделе, посвященном полемике М.М.Б. с формальной школой (Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. Cambridge (Mass.); London, 1984. P. 186-196). М. Холквисту принадлежат комментарии к английскому переводу *ВМЭ* (Holquist M. Notes // Bakhtin M. M. Art and answerability: Early philosophical essays / Ed. M. Holquist and V. Liapunov; translation by V. Liapunov and K. Brostrom. Austin: University of Texas Press, 1990. P. 318-325).

Г. С. Морсон и К. Эмерсон рассматривают *ВМЭ* как работу переходного этапа — со следами неокантианства и проблесками новых идей — в творческой деятельности М.М.Б. 1920-х гг. (Morson G. S., Emerson C. Mikhail Bakhtin: Creation of a prosaics. Stanford (Calif.), 1990. P. 77-83).

В. В. Бибихин упрекает М.М.Б. в том, что он в отличие от М. Хайдеггера и даже формалистов не проявляет в *ВМЭ* и других трудах интереса к онтологии языка (Бибихин В. В. Слово и событие // Ист.-филос. исслед.: Ежегодник'91. Минск, 1991. С. 150-155), упуская при этом из виду те возражения, которые были высказаны М.М.Б. в *ФМЛ* и в *МФЯ* против онтологизации словесных значений в гуссерлианской феноменологии и философской герменевтике Г. Г. Шпета (*ФМЛ* 170; *МФЯ* 40, 126). Кроме того, В. В. Бибихин исходит из представления о смысловой однородности работ М.М.Б. 1920-х гг., не считаясь с тем, что к концу этого периода центр тяжести философии М.М.Б. смещается в сторону философской герменевтики, вырабатывавшейся им в напряженной полемике с положениями Г. Г. Шпета. Тонус этой полемики определяет новая, герменевтическая проблематика, с наибольшей ясностью очерченная в утверждении, завершающем книгу Г. Г. Шпета «Внутренняя форма слова»: «Смысл сказанного здесь и связанных с этим проблем до конца раскрывается лишь вместе с признанием положения, что само искусство есть вид знания, положения, принципиальное оправдание которого исходит из изначальной возможности понимать искусство в целом, как своего рода прикладную философию» (Шпет 1927. С. 217).

Ф. Гваттари, французский психиатр и соавтор философа Ж. Делеза, использует эстетические категории *ВМЭ* и «гениальный», по его словам, анализ порождения слова, данный М.М.Б. в

этой статье, для собственной теории производства субъективности (Г<в>аттари Ф. Язык, сознание и общество (О производстве субъективности) // Логос: Ленингр. междунар. чтения по философии культуры. Л., 1991. Кн. 1: Разум. Духовность. Традиции. С. 152-160).

М. Вейнстейн при сравнении теоретических построений Ю. Н. Тынянова и М.М.Б. отдает явное предпочтение первому из них и видит в *ВМЭ* отражение кантианского субъективизма, преодоленного у Ю. Н. Тынянова (Weinstein M. Le débat Tynjanov / Baxtin ou la question du matériau // Revue des études slaves. 1992. T. 64. N 2. P. 312-322).

М. Фрайзе анализирует *ВМЭ* с точки зрения развития в этой статье положений гуссерлианской феноменологии, а полемику М.М.Б. с формалистами рассматривает в рамках концепции истории русского формального метода, предложенной О. А. Ханзен-Лёве (Freise M. Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur. Frankfurt am Main, 1993. S. 63-98).

М. Ф. Бернард-Доналс сделал попытку показать, что в *ВМЭ* феноменология является тем основанием, на котором строится критика формального метода (Bernard-Donals M. F. Mikhail Bakhtin: between phenomenology and Marxism. Cambridge, 1994. P. 1-17).

А. Сказа стремится определить действительную проблематику *ВМЭ* и суть концепции «материальной эстетики», расценивая *ВМЭ* как своеобразный философско-эстетический манифест М.М.Б. 1920-х гг. (Сказа А. Концепция «материальной эстетики» М. М. Бахтина в полемике с формальным методом: Несколько заметок // Bahtin in Humanistične vede: Zbornik prispevkov z mednarodnega simpozija v Ljubljani. 19-21 October 1995. = Bakhtin and The Humanities: Proceedings of International Conference in Ljubljana. October 19-21, 1995. Ljubljana, 1997. C. 45-55).

В 1990-е гг. представители гиперкритического направления в изучении творчества М.М.Б., которого придерживается ряд западных исследователей, стали уже не только отрицать принадлежность М.М.Б. книг и статей, опубликованных в 1920-е гг. под именами его друзей, но и начали подвергать сомнению аутентичность его собственных ранних текстов и их традиционную датировку. Так, Л. Матейка высказал сомнения относительно аутентичности текста *ПСМФ* (*ВМЭ*) и его датировки, полагая, что окончательный вид эта статья могла получить много позднее (Matejka L. Deconstructing Bakhtin // Fiction Updated / Eds. C. Mihailescu and W. Hamarneh. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1996. P. 257-260). Однако, второй экземпляр машинописи с текстом *ВМЭ*, который был подарен М.М.Б. в 1920-е гг. И. И. Канаеву и сохранился в архиве последнего, подтверждает его аутентичность, а отражение *ВМЭ* в статье «Ученый сальеризм» подтверждает его датировку — 1924 г. Кроме того, основным ис-

точником этой статьи М.М.Б. Л. Матейка поспешно назвал только «Философию искусства» Б. Христиансена, значительно упростив при этом многообразную историю восприятия этой книги в русской культуре 1910-х — начала 1920-х гг. Так, настаивая на зависимости понятия «эстетический объект» в статье М.М.Б. от книги Б. Христиансена, Л. Матейка оставил в стороне основательную традицию употребления этого понятия в европейской и русской эстетике первой четверти XX в. и, главное, особое содержание этого понятия у М.М.Б., резко отличное от его истолкования у Б. Христиансена (там же. P. 258-259).

При составлении примечаний мы исходили из предпосылки, что при комментировании трудов М.М.Б. наиболее плодотворен подход, который по отношению к В. Гумбольдту — как всегда безупречно — был сформулирован Г. Г. Шпетом, хотя и оппонентом М.М.Б., но при этом отменным историком философии: «В. фон Гумбольдт — ум, в истории науки основополагающий. Говорить о влияниях на такой ум и исследовать источники его творчества так же трудно, как легко обнаружить его собственное влияние на следующие за ним поколения. В то же время назвать его непосредственных учителей и предшественников, по большей части, немногих, не трудно и просто: они со своею собственностью остаются на поверхности нового творчества, как отправной пункт, или как наименование задачи, с которой начинается его работа, или, наконец, как указание вспомогательного технического приема, облегчающего доступ к новому созиданию. Поэтому, расследование влияний на такого рода ум скорее всего следовало бы понимать, как раскрытие того контекста умственной жизни и духовных содержаний, в котором он начал сознавать свои творческие силы, и из которого мы должны не столько его объяснять, сколько стремиться его уразуметь, как член или как часть, — хотя бы большую и главнейшую, — в объемлющем целом. <...> Исследователь здесь всегда будет находиться в затруднительном и колебательном состоянии, отнести ли к оригинальному творчеству или к заимствованию, например, новое применение уже готового термина, модификации его, и т. п. В другом положении находится тот, кто ищет только уразумения смысла высказанных Гумбольдтом идей <...> Для такого исследователя единственный надежный источник — собственные произведения автора» (Шпет 1927. С. 30-31). Используя подобный подход, настоящие комментарии являются попыткой, с одной стороны, показать общий контекст *ВМЭ*, а с другой, — прояснить поставленные в статье проблемы и особенности бахтинского употребления ряда терминов. Поэтому в комментариях в основном приводятся ссылки на статьи и книги, вышедшие ко времени написания *ВМЭ* и существенные для воссоздания теоретического контекста, а также на работы последних десятилетий, посвященные истории литера-

турных и эстетических теорий первой трети XX в. Руководство О. Кюльпе (Кюльпе 1908) привлекается в качестве свидетельства общих мест западноевропейской и русской философии начала XX в. Необходимость упоминания книг «Формальный метод в истории литературы» Б. М. Энгельгардта и «Психология искусства» Л. С. Выготского (Энгельгардт 1995. С. 27-115; Выготский 1968), завершенных в 1925 г., определяется тем, что в них предлагается совсем иное решение проблем, затронутых в *ВМЭ*. Крайне полезным и пока практически незаменимым для терминологических разысканий является «Предметно-терминологический указатель» к ранним работам М.М.Б., составленный Д. А. Татарниковым (Татарников Д. А. Предметно-терминологический указатель // Бахтин М. М. Работы 1920-х гг. Киев, 1994. С. 335-381) (к сожалению, не всегда достаточно полный).

1. В экз. М.М.Б. прежний вариант заглавия — «в поэзии» — заменен на новый — «в словесном художественном творчестве»; ср., однако, во введении (С. 265) — «изучение эстетического объекта в поэзии».

2. В *ВМЭ* при переводе немецкого термина «Kunstwissenschaft» М.М.Б. пользуется словом «искусствоведение», которое в 1910-х — начале 1920-х гг. применялось при переводе немецких сочинений по эстетике и в отечественных специальных работах по теории искусств, в частности, в переводах Н. В. Самсонова (Мейман 1919. Ч. 1. С. 170, 213) и обзоре А. А. Сидорова (Сидоров А. А. Очерк литературы по искусствоведению (1915-1919) // Науч. известия. М.: Акад. центр Наркомпроса, 1922. Сб. 2. С. 140-164), несомненно известных М.М.Б. Однако не меньшей употребительностью пользовался и другой вариант перевода этого термина — «искусствознание»; см., например, статью Б. Л. Богаевского «Задачи искусствознания» (Богаевский 1924. С. 7-61), помещенную в одном сборнике с вариантом 1924 г. статьи В. М. Жирмунского «Задачи поэтики». Замечательно, что в статье «Ученый сальеризм», изданной под именем П. Н. Медведева, употребляется именно второй вариант — «искусствознание». Причем в этой статье замена первого варианта на второй была сделана, скорее всего, по произволу издательского редактора, правда, за исключением одного места, где сохранился первый вариант — «искусствоведение» (Медведев 1925. С. 275). Наличие этого варианта, отражающего особенность терминологического аппарата М.М.Б. середины 1920-х гг., является еще одним аргументом в пользу его авторства этой статьи (в *ФМЛ* в абсолютном большинстве случаев употребляется первый, бахтинский, вариант — «искусствоведение»). Вторая часть заглавия 1-й главы указывает на проблему соотношения общей и частной эстетики, рассмотренную, в частности, в эти же годы в книге Б. М. Энгельгардта «Формальный метод

в истории литературы», завершенной к 1925 г. и изданной в 1927 г. (Энгельгардт 1995. С. 27-115). Кроме того, «Общая эстетика» — название книги И. Кона, последователя В. Виндельбанда и Г. Риккерта, опубликованной в 1901 г. (Кон 1921) и бывшей на протяжении первой четверти XX в. одним из важнейших трудов по эстетике, прежде всего, по эстетике норм или ценностей (Гаман 1913. С. IX, 20-21; Мейман 1919. Ч. 1. С. 49-53). В частности, судя по указанию в *ФМЛ* (*ФМЛ* 64), «Общая эстетика» И. Кона была для М.М.Б. одним из источников термина «трансгредиентный» (см. прим. 69).

3. «Морфологическим» определяет «формальный» метод Б. М. Эйхенбаум в предисловии к своей книге «Молодой Толстой» (1922), написанном в июне 1921 г. (Эйхенбаум 1987. С. 34; Эрлих 1996. С. 169). Это определение воспроизведено в подзаголовке статьи «Ученый сальеризм» — «(О формальном (морфологическом) методе)» и в ее тексте (Медведев 1925. С. 264, 265, 275, 276; ср.: *ФМЛ* 54). Понятие «морфология» (см. прим. 31) в качестве биологической метафоры неоднократно использовалось на протяжении 1920-х гг. в русской поэтике при анализе формальных особенностей и формального построения художественных произведений (Шапир 1990. С. 311). Г. О. Винокур в своей рецензии на книгу Б. М. Эйхенбаума «Сквозь литературу» (1924), написанной в июне 1924 г., вскоре после его резкого разрыва с Лефом и не менее резкого отхода от формального метода в сторону герменевтики Г. Г. Шпета, подчеркивал методологическую противоречивость сбрника Б. М. Эйхенбаума, одни статьи которого имели опору в «гносеологически обоснованной эстетике», а другие, посвященные непосредственно поэтике, — в «формальной, морфологической». Отметив это расхождение между «философией» и «морфологией», связанное, по его мнению, с тем, что Б. М. Эйхенбаум «недооценивает поэтическое слово в его цельной структуре», Г. О. Винокур настаивал на необходимости философски обоснованной эстетики: «если нуждается эстетика в философском оправдании, то необходимость эта не исчезает ведь при анализе конкретных эстетических форм, ибо спецификация таких эстетических форм и будет, очевидно, философским обоснованием самой эстетики» (Винокур 1990. С. 81-82). Это утверждение Г. О. Винокура, совпадающее в своей тональности с содержанием данного параграфа *ВМЭ*, не могло пройти мимо внимания М.М.Б., равно как и общая критическая направленность всей рецензии, напечатанной в «Русском современнике» (1924. № 2), так как именно в это время он работал над *ВМЭ* — статьей для того же журнала.

4. Имеются в виду вышедшие в 1921-1924 гг. книги и статьи В. М. Жирмунского: Жирмунский В. М. Композиция лирических

стихотворений. Пг., 1921; Он же. Мелодика стиха (По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха». Пб., 1922) // Мысль. 1922. № 3. С. 109-139; Он же. Валерий Брюсов и наследие Пушкина: Опыт сравнительно-стилистического исследования. Пг., 1922; Он же. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923; Он же. Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л., 1924. Часть этих работ упомянута в «Ученом сальеризме» (Медведев 1925. С. 271, 272). Именно относительно указанных работ В. М. Жирмунского можно говорить о некоторых общих с формализмом теоретических предпосылках, реализованных в его исследованиях. В начале 1922 г. М. Л. Гофман в качестве примера формализма называл именно книгу В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» (1921), вышедшую с маркой «Опояза» (Гофман М. Л. Пушкин: Первая глава науки о Пушкине. 2-е изд., доп. Пб., 1922. С. 163). А другой рецензент именно на основании этой же книги В. М. Жирмунского тогда же усмотрел в каталогизации стилистических приемов спецификум формального метода (Эйхенгольц М. «Формальная поэтика» // Жизнь. 1922. № 3. С. 169). О мере приемлемости формального метода для В. М. Жирмунского свидетельствуют, напротив, его сугубо теоретические статьи «Задачи поэтики» (1921) и «К вопросу о “формальном методе”» (1923), ставшие этапами его последовательного размежевания с Опоязом и его крайностями. Причем это внутреннее изменение, ставшее явным только после статьи 1923 г., было не сразу замечено. С. П. Бобров, П. Н. Сакулин и другие (Бобров С. П. <Рец.> Начала. Журнал истории литературы и истории общественности. 1921. № 1 // Красная новь. 1922. № 1 (5). С. 317-322; Сакулин 1923. С. 79-93) воспринимали статью «Задачи поэтики» как изложение основ формального метода, как «кодекс формального метода», по словам Б. М. Эйхенбаума (Эйхенбаум 1924. С. 4). Однако А. Г. Горнфельд, И. Оксенов и хорошо осведомленный в делах Опояза А. Л. Слонимский сразу же отметили особую позицию В. М. Жирмунского уже на основании статьи 1921 г. (Горнфельд А. Г. Формалисты и их противники // Лит. записки. 1922. № 3. С. 5; Оксенов И. На путях к новой поэтике // Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 10, 13-15; Слонимский А. Л. По поводу «кризиса критики» // Книга и революция. 1922. № 4 (16). С. 16-17; ср. Эйхенбаум 1924. С. 6), о которой в свою очередь и Б. М. Эйхенбаум в 1924 г. достаточно резко сказал, что «на самом деле эта статья <...> является ответом на работы формалистов и по существу отвергает основные их принципы», добавив при этом по поводу В. М. Жирмунского, что после его статьи 1923 г. «считать его основоположником формального метода и главным его теоретиком невозможно <...> перед нами типичный эклектик, примиритель крайностей» (Эйхенбаум 1924. С. 4, 8). Причем А. Л. Слонимский, назвав В. М. Жирмунского «виртуозом формального метода», тут

же сказал и о кризисе формализма (Слонимский А. Л. По поводу «кризиса критики» // Книга и революция. 1922. № 4 (16). С. 17), имея в виду печатный выпад Б. М. Эйхенбаума против В. М. Жирмунского в начале 1922 г. в статье «Методы и подходы» в журнале «Книжный угол» (1922. № 8). Это расхождение В. М. Жирмунского и Б. М. Эйхенбаума (Тоддес 1988. С. 266, 268; Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 442-443, 535-536), которое сам В. М. Жирмунский считал началом полемического обсуждения его разногласий с Опоязом (Жирмунский 1928. С. 13), завершилось его статьей «К вопросу о "формальном методе"» (1923). Но несколько ранее, в 1922 г., в в обширном разборе «Мелодика стиха (По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха». Пб., 1922)» он уже прямо указал на свое расхождение с Опоязом: «В книге Б. М. Эйхенбаума так называемый формальный метод в своем крайнем выражении делает попытку устранить при изучении поэтического стиля вопрос о художественно-психологическом единстве, формирующем произведение искусства, связующем и осмысляющем его отдельные приемы» (Жирмунский 1977. С. 90). Знаменательно, что издатели московского рукописного журнала «Гермес» с его антиопоязовской и антифутуристической тенденцией сочли необходимым преподнести, — в два приема: в августе 1923 г. и в январе 1924 г., — все три номера журнала (Московская литературная и филологическая жизнь 1920-х гг.: машинописный журнал «Гермес». III. К истории машинописных изданий 1920-х гг. / Публ. Г. А. Левинтона и А. Б. Устинова // Пятые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990. С. 202) именно В. М. Жирмунскому, как бы солидаризируясь тем самым и с отвечавшей программе журнала неоклассической (акмеистской) направленностью его литературно-художественных взглядов и суждений, и, несомненно, с его критикой крайностей формального метода. Критика статей «Задачи поэтики» и «К вопросу о "формальном методе"» в неопубликованном в свое время обзоре Г. О. Винокура «Русская поэтика и ее достижения» (Винокур 1990. С. 69-73) связана не столько с защитой Опояза, с которым Г. О. Винокур к середине 1924 г. уже разошелся, сколько с недостаточной последовательностью, — с точки зрения шпетовской герменевтики, к которой примкнул Г. О. Винокур, — новой позиции В. М. Жирмунского. Несогласие Г. О. Винокура относится не столько к критической, сколько к позитивной части статей В. М. Жирмунского: «Каковы бы ни были погрешности «Опояза» — они, как мы видели уже, общи у него во многом с Жирмунским («прием», «материал», забвение «внутренней формы»)» (там же. С. 73). Это выражение несогласия, воспроизведенное и в книге Г. О. Винокура «Культура языка» (Винокур 1925. С. 165-170), впрочем, показывает действительное значение статьи «Задачи поэтики» и место поставленных в ней проблем в теорети-

ческой полемике 1920-х гг. (см. прим. 103, 112). В статье «Задачи поэтики» в варианте 1921 г. фактически отвергается большая часть кружковой терминологии Опояза, о неприятии которой с самого начала его сближения с Опоязом В. М. Жирмунский признался в 1928 г. (Жирмунский 1928. С. 11). Это неприятие и стало свидетельством особой позиции В. М. Жирмунского среди формалистов, которая разделялась им с В. В. Виноградовым и зарождение которой М.М.Б. в *ФМЛ* относит к периоду 1920-1921 гг., когда с приходом В. М. Жирмунского и В. В. Виноградова формальный метод приобрел научный, кабинетный характер (*ФМЛ* 92-93). Позиция В. М. Жирмунского накануне появления его статьи «Задачи поэтики» в варианте 1921 г. выразительно обрисована в письме к нему Б. М. Эйхенбаума 19 октября 1921 г.: «Ты напоминаешь мне всю историю нашей работы и доказываешь, что роль Опояза незначительна. <...> Для меня несомненно, что Опояз, и в частности — Шкловский, сыграли в твоей научной работе очень большую роль. <...> изучение формы присоединилось у тебя ко всему другому <...> Ты борешься с Опоязом» (Эйхенбаум, Жирмунский 1988. С. 313-315). В. М. Жирмунский не принял терминологии не только В. Б. Шкловского, но и Ю. Н. Тынянова (Жирмунский 1928. С. 356). В письме к В. Б. Шкловскому осенью 1970 г. он написал, что ни тогда, ни теперь не понимал и не понимает значения книги Тынянова о стихотворном языке (Эйхенбаум, Жирмунский 1988. С. 321). И, конечно, вряд ли такое отношение можно объяснить личной или родственной неприязнью. И все же, при всех отличиях, В. М. Жирмунский за пределы формального метода не выходил. В 1924 г. большинством он так формалистом и воспринимался (Сакулин П. Н. Из первоисточника // Печать и революция. 1924. № 5. С. 13), т. е. даже после окончательного размежевания с опоязовцами.

5. Если для собственно теоретических работ В. М. Жирмунского характерно хотя и методически непоследовательное, но применение эстетических категорий, то опоязовцы к философской эстетике относились безусловно отрицательно (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 442, 455, 471, 536; Чудакова, Тоддес 1987. С. 142-144, 147). Наиболее известны декларации Б. М. Эйхенбаума по этому поводу, высказанные в статьях «К вопросу о формалистах» (1924) и, прежде всего, «Теория формального метода» (в сборнике статей Б. М. Эйхенбаума «Литература» 1927 г.): «Разрыв с философской эстетикой и с идеологическими теориями искусства диктовался самым положением вещей» (Эйхенбаум 1987. С. 379; см. там же. С. 376-377; ср. *ФМЛ* 80). В своем дневнике в феврале 1925 г. Б. М. Эйхенбаум записывает: «“Эстетическое направление” (Вальцель, Штрих, Гундольф) — это что-то пережитое нами» (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1987. С. 511). Ср. также резко отрица-

тельный отзыв Ю. Н. Тынянова о статье А. А. Смирнова (см. прим. 12). Для Б. М. Эйхенбаума, таким образом, отказ от эстетики был напрямую связан с приверженностью к формальному методу, с принадлежностью к Опоязу. В круг его чтения в 1910-е гг., как это следует из его дневниковых записей и переписки с В. М. Жирмунским, входили почти все популярные в русских философских кругах руководства по общей эстетике (Б. Христиансен, Т. И. Райнов, И. Кон и другие), искусствоведению (А. Гильдебранд, Г. Вельфлин) и философии (С. Л. Франк, Н. О. Лоссий, Г. Риккерт, В. Виндельбанд, Э. Кассирер) (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 455; Они же 1987. С. 511; Чудакова, Тоддес 1987. С. 135-136; Тоддес 1988. С. 260, 262, 264; Эйхенбаум, Жирмунский 1988. С. 282, 284-286, 314, 324). Кроме того, в те же годы он посещал в Петербургском университете семинарий по эстетике В. Э. Сеземана, впоследствии одного из первых критиков формального метода (Эйхенбаум, Жирмунский 1988. С. 286-287), и даже намеревался в 1916 г. написать статью против «психологистической эстетики «вчувствования» Фолькельта и Липпса» (Чудакова, Тоддес 1987. С. 136; Эйхенбаум, Жирмунский 1988. С. 285). Так что в годы до окончательного обращения в формализм в 1919 г. Б. М. Эйхенбаум в один и тот же день, как например, в июле 1918 г., вполне мог общаться поочередно с В. Б. Шкловским и В. Э. Сеземаном (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1987. С. 528). Эта раздвоенность сказалась в сборнике его статей «Сквозь литературу» (1924) и в книге «Лермонтов» (1924) (Винокур 1990. С. 81-82; Медведев 1925. С. 268-269; *ФМЛ* 97-98; см. прим. 3). Таким образом, Б. М. Эйхенбаум, казалось бы, более других опоязовцев был способен в момент кризиса формального метода середины 1920-х гг. воспринять герменевтику Г. Г. Шпета. Однако на все увещевания Г. О. Винокура он отвечал в течение нескольких лет — «В Шпета я не верю — это пустое красноречие» (письмо Г. О. Винокуру 30 июня 1924 г.); «Не могу больше ни говорить, ни читать о «композиции». Теперь это, очевидно, для Шпетов — тех, которые приходят позже (zu spät по-немецки — поздно, если помнишь)»; «надо бежать в сторону от всех этих «морфологий»: пусть ими занимаются теперь Шоры, Шпеты и Петровские» (письма В. Б. Шкловскому 16 февраля и 22 марта 1927 г.) (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 515-516; Чудакова 1986. С. 113-114; Чудакова, Тоддес 1987. С. 147; Шапир 1990. С. 258). Вряд ли это объясняется отсутствием лингвистических интересов у Б. М. Эйхенбаума, хотя несомненно ориентация на лингвистику как Фосслера, так и Соссюра облегчила, например, для В. В. Виноградова переход к Шпету, в той мере, насколько это было для него возможно, и все же в достаточной степени, чтобы сохранить теоретическую проблематику на протяжении нескольких десятилетий (образ автора, риторика и т. д.). В. В. Виноградов

сразу же по выходе в 1922-1923 гг. «Эстетических фрагментов» начинает ссылаться на работы Г. Г. Шпета и выступает в 1926-1927 гг. с докладами в ГАХН'е не только с целью поиска приемлемого места службы в Москве. С другой стороны, переход к внутренней форме слова, т. е. герменевтике Г. Г. Шпета, тогда же, в середине 1920-х гг., оказался невозможным и для Р. О. Якобсона, — не менее тотального лингвиста, чем В. В. Виноградов, — несмотря на призывы Г. О. Винокура, с которым он вместе начинал свою лингвистическую стезю в Московском лингвистическом кружке в конце 1910-х гг. под влиянием феноменологии того же Г. Г. Шпета (см. прим. 112). И это при том, что, в частности, наиболее яркие и известные декларативные определения Р. О. Якобсона начала 1920-х гг., за исключением опоязовского «приема», сформулированы на языке философской эстетики (см. прим. 13). В августе 1925 г. Г. О. Винокур писал Р. О. Якобсону, что для такого перехода нужно слишком много сил и слишком многое надо изменить, т. е. что Опояз приемлем только при его отказе от футуризма и при признании им внутренней формы: «Но, само собой разумеется, это равносильно целому перевороту в миросозерцании научном и всяком ином» (Винокур, Якобсон 1996. С. 66). Таким образом, этот переход был связан с изменением общекультурной ориентации. Г. О. Винокуру для этого пришлось порвать с Лефом и футуризмом, чтобы отказаться от Опояза, притом постепенно, в течение 1923-1924 гг. Г. О. Винокур связывал этот переход к Шпету с отказом от определенного Г. Г. Шпетом в «Эстетических фрагментах» теоретизма футуризма — «Футуризм есть теория искусства без самого искусства. Футурист <...> тот, у кого теория искусства есть начало, причина и основание искусства» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1922. Вып. 1. С. 44) — и, соответственно, формализма (Винокур 1990. С. 87-88). Незадолго до того сходный отрыв от футуризма и формального метода совершили молодые последователи Г. Г. Шпета, издававшие рукописный журнал «Гермес» (Чичерин А. В. Сила поэтического слова: Ст., воспоминания. М., 1985. С. 246-250; Московская литературная и филологическая жизнь 1920-х гг.: машинописный журнал «Гермес». III. К истории машинописных изданий 1920-х гг. / Публ. Г. А. Левинтона и А. Б. Устинова // Пятые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990. С. 199-205; Тоддес Е. А., Чудакова М. О. Первый русский перевод «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра и деятельность Московского лингвистического кружка (Материалы к изучению бытования научной книги в 1920-е годы) // Федоровские чтения. 1978. М., 1981. С. 240-242, 248-249; Шапир 1990. С. 285, 300, 305-306, 308-309). Их ориентация на неоклассицизм, который они понимали как акмеизм, должна была соответствовать идее Третьего Возрождения, изложенной в 1 выпуске «Эстетических

фрагментов» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1922. Вып. 1. С. 31-41, 60-64, 70, 75, 80; Винокур 1990. С. 87-88), хотя сам Г. Г. Шпет порицал А. Ахматову за «эстетическую лживость» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1922. Вып. 1. С. 65) и предпочитал «гений» А. Белого (там же. С. 34, 57-59, 65), а, например, Г. О. Винокур, отрицая вслед за Г. Г. Шпетом футуризм и не отвергая возможности Возрождения, осуждал художественные пристрастия авторов «Гермеса»: «все это никак, конечно, не позволяет, даже отдаленно, сопоставлять эту идею классицизма с обычнейшим наших дней неприятным "парнасизмом"» (Винокур 1990. С. 88). Напомним, что для М.М.Б., как и для всей Невельской школы та же идея Третьего Возрождения была важнейшим культурным регулятивом (Николаев Н. И. Судьба идеи Третьего Возрождения // MOYSEION: Профессору Александру Иосифовичу Зайцеву ко дню семидесятилетия. Сб. ст. СПб., 1997. С. 343-350); этой идее соответствовала и ориентация участников Невельской школы на поэзию символизма (Вяч. Иванов и А. Блок) и на неоклассицизм (К. Вагинов). Иная культурная ориентация Г. Г. Шпета и его последователей была отмечена современниками. Н. И. Ефимов, правда, не совсем точно ее конкретизируя, писал, что концепция формально-философской школы <т. е. Г. Г. Шпета и его окружения в ГАХН'е> «склоняется к апологии символизма в поэзии, подобно тому как «опоязовский» формализм являлся в свое время апологией заумного футуризма» (Ефимов 1929. С. 57). Таким образом, для Опояза (и Р. О. Якобсона) невозможность перехода к герменевтике была обусловлена другой культурной ориентацией, обозначенной футуризмом, столь противоположной направлению Г. Г. Шпета и его сподвижников. В. В. Виноградов, никак не связанный с футуризмом, этот переход совершил. Поэтому всякое подчеркивание связи формализма с эстетикой футуризма, — а связь эту неоднократно отмечали и сами формалисты (Эйхенбаум 1987. С. 378-379), начиная с рецензии В. М. Жирмунского на книгу Р. О. Якобсона о Хлебникове, было фактически видом борьбы с той культурной ориентацией, которая воплощалась в футуризме и формализме. Именно поэтому такой упор на эту связь сделан в *ФМЛ*. Напротив, не менее резкую полемику М.М.Б. с Г. Г. Шпетом, а затем с В. В. Виноградовым следует рассматривать как размежевание в пределах другого философского и культурного направления.

6. Тенденция к обособлению искусствоведения в качестве особой научной дисциплины, — прежде всего в противовес общей эстетике, — начала складываться с 1870-х гг. и действительно привела к началу XX в. к возникновению такой науки, оказавшей уже с 1910-х гг. воздействие на теорию литературы. Положение о необходимости независимого от спекулятивной эстетики изуче-

ния истории искусств при помощи эмпирических методов, т. е. исходя из технических средств и материалов, применяемых при создании художественных произведений, в своей крайней позитивистской форме было высказано в 1860-е гг. Г. Земпером (Мейман 1919. Ч. 1. С. 175-180; Ч. 2. С. 19, 35, 174; Богаевский 1924. С. 20-21). Основные принципы искусствоведения как специальной науки получили в 1890-е гг. признание и распространение благодаря трудам К. Фидлера и А. Гильдебранда, которые, выступая как против традиционного нормативизма в эстетике, так и против наступившего в их эпоху преобладания психологизма, основывались на предпосылке о самостоятельном значении искусства и подходили к определению его сущности, не покидая его пределов (Мейман 1919. Ч. 1. С. 141-143; Кон 1921. С. 78-79; Богаевский 1924. С. 23-32). Дальнейшее разграничение искусствоведения и общей эстетики сообразно наличию особых задач каждой из этих дисциплин было разработано в собственно эстетических трудах «Эстетика и общее искусствоведение» (1906) М. Дессуара и «Основы общего искусствоведения» (1914-1920) Э. Утица (Мейман 1919. Ч. 2. С. 35-36; Шпет 1923. С. 47-49, 65, 73-74; Богаевский 1924. С. 36-43; ср. также: *ФМЛ* 37). М. Дессуар, будучи приверженцем психологического направления и вместе с тем считаясь с новейшими тенденциями в изучении истории искусства, признал несовпадение областей эстетического и искусства и тем самым целей общей эстетики и искусствоведения. Э. Утиц, как искусствовед, вслед за М. Дессуаром окончательно отграничив эстетику от искусствоведения, определяет последнее как науку о закономерном в искусстве (Богаевский 1924. С. 38). Стремление Э. Утица следовать при изучении произведений искусства объективным методам искусствоведения без обращения к философской эстетике Г. Г. Шпет характеризовал как проявление откровенно эмпирической точки зрения (Шпет 1923. С. 47-49). Обособление от традиционной эстетики происходило и в конкретных искусствоведческих исследованиях (Г. Вельфлина и других), осложняясь при этом привнесением иных, имеющих обобщенный эстетический смысл характеристик. Эта чисто искусствоведческая точка зрения была ясно сформулирована Б. Л. Богаевским: «Эстетика, в сущности, не знает произведения искусства — для нее искусство отлагается в отвлеченных формах, определяющих собою виды искусства» (Богаевский 1924. С. 56). Сходную позицию занимал Б. М. Энгельгардт, который полагал, что общая эстетика не может быть в силу своих универсальных притязаний теоретическим основанием для частных искусствоведческих дисциплин, и решительно утверждал, что «тенденции общей эстетики оказываются в резко враждебных отношениях с так называемым общим и частным искусствознанием» (Энгельгардт 1995. С. 42). Однако столь же решительно он утверждал, что

определения эстетической значимости как универсального признака частные искусствоведческие дисциплины дать не могут, это — задача общей эстетики (там же. С. 44-45). Лекция М.М.Б. «Герой и автор в художественном творчестве» в записи Л. В. Пумпянского 1924 г. начинается с фиксации именно этой современной тенденции искусствоведения «создать частную науку об искусстве, независимую от общей философской эстетики» (С. 327). С другой стороны, в философской эстетике того времени формируется и противоположная тенденция. Так, проблеме недостаточности методов наук об искусстве для обоснования самого факта искусства — основного предмета эстетики — посвящен один из начальных разделов «Эстетики чистого чувства» Г. Когена (Cohen H. Ästhetik des reinen Gefüls. Berlin, 1912. Bd. 1. S. XI, 58-65). На существенной связи истории искусства с эстетикой настаивал В. Э. Сеземан, ссылаясь при этом на опыт крупнейшего представителя нового искусствоведения Г. Вельфлина (Сеземан 1922. С. 138; ср. там же. С. 138-139, 142). Таким образом, в *ВМЭ* М.М.Б. дает типологическое определение формального метода как совпадающего в своей исследовательской установке с методами нового, формального, искусствоведения и к тому же испытавшего их влияние. Однако в *ФМЛ* принципы нового, формального, западноевропейского искусствоведения как самостоятельной дисциплины привлекаются для критики непоследовательности и необоснованности ведущих положений русского формального метода (*ФМЛ* 13-14, 19-20, 59-76).

7. Своеобразие эстетического в его отличии от познавательного и этического — одна из основных проблем неокантианства, которое следует Канту в разграничении этих трех сфер действительности. В *ВМЭ*, как и во всех ранних работах, М.М.Б. во многом остается в пределах неокантианских установок, хотя и дает им оригинальное обоснование. В *ВМЭ* он в основном следует, с неизбежным отталкиванием, «Эстетике чистого чувства» Г. Когена, в частности, в требовании систематического определения эстетического относительно других областей культуры (Cohen H. Ästhetik des reinen Gefüls. Berlin, 1912. Bd. 1. S. XI, 3-4, 16-17; Махлин В. Л. «Систематическое понятие» (заметки к истории Невельской школы) // Невельский сб.: Ст. и воспоминания. СПб., 1996. Вып. 1. С. 76-77). Эта неокантианская позиция М.М.Б. может показаться даже в некотором смысле архаичной на фоне стремительного, — в европейской философии 1920-х гг., — разрыва с неокантианством, хотя именно в это время и выходят тома «Философии символических форм» Э. Кассирера, и повсеместного перехода к чистой феноменологии (в России в философии Г. Г. Шпета) и другим видам посленеокантианского философствования, и даже на фоне радикализма его собственной работы

ФП. Так, в *ФП* сказано, что в современной философии системное единство культуры является принадлежностью теоретического мира (С. 23). В *ВМЭ*, однако, вопрос систематического определения эстетического, т. е. обоснования эстетики как теоретической дисциплины, связан не только с ориентацией на «Эстетику чистого чувства» Г. Когена в качестве исходного момента рассуждений, но и является теоретическим мотивом для рассмотрения в дальнейшем, в главе «Проблема содержания», познавательного и этического как содержания эстетического. Своеобразие этого рассмотрения у М.М.Б. стало в то же время и его ответом на три пункта критики взаимоопределения трех сфер бытия в неокантианстве, высказанной Г. Г. Шпетом в статье «Проблемы современной эстетики»: 1) «Эстетика должна была явиться «завершением» тройственной «системы философии»: логика, этика, эстетика. При такой постановке вопроса эстетику можно было толковать то как «третью» логику, то как «третью» этику <...> Эстетика призывалась не к решению специфических своих задач, а к устранению и облегчению некоторых затруднений, возникавших при решении проблемы гносеологической»; 2) «Эстетика, например, как своего рода «логика» чувства, призывалась к тому, чтобы «примирить» отрывавшиеся друг от друга, распределенные по различным «мирам», — являющегося и транцендентного, — логику, как сферу познающего рассудка, и этику, как сферу действующей воли»; 3) «Эстетика объявлялась то цементом, то мостом, то скрепляющим венцом, вообще вещью полезною, но в сущности была только привеском, иногда серьезно мешавшим в построении вполне законченной "системы"» (Шпет 1923. С. 51). Так что на фоне этой архаичности *ВМЭ* теория Опояза 1919-1921 гг., сколь бы теоретически грубо и непоследовательно она ни была сформулирована, вполне может быть представлена в терминах гуссерлианской феноменологии («вещь»). И это не будет противоречить истине, поскольку в случае с Р. О. Якобсоном его гуссерлианство, через Г. Г. Шпета, несомненно. Недаром, кстати, Г. О. Винокур еще в 1925 г., т. е. усвоив герменевтику Г. Г. Шпета, в письме к Р. О. Якобсону говорит о необходимости чтения сочинений Э. Гуссерля, апеллируя тем самым к их общему теоретическому багажу конца 1910-х гг. (Винокур, Якобсон 1996. С. 66, 71). Наконец, феноменологическая эстетика была изложена Г. Г. Шпетом, правда, уже переходившим к герменевтике, в статье «Проблемы современной эстетики» (1923), посвященной выделению эстетического предмета («вещи») (см. прим. 25). В этой же статье Г. Г. Шпет, продолжая начатую им в книге «Явление и смысл» критику неокантианства (Шпет 1914. С. 12-13, 24, 157, 202, 216-217; Liapunov V. Notes // Bakhtin M. M. Toward a philosophy of the act / Eds. V. Liapunov and M. Holquist; translation by V. Liapunov. Austin: Univ. of Texas Press, 1993. P. 91), отметил старомодность

риккертианского нормативизма и отрицательно оценил философское значение неокантианства в целом, признав, правда, при этом исторические заслуги неокантианского критицизма в борьбе с метафизикой и эмпиризмом (Шпет 1923. С. 43-52). Причем именно в этой статье он подчеркнул и архаичность неокантианского деления действительности на три сферы, напомнив, что у Канта оно восходит к Тетенсу (там же. С. 52). И уже отходя от когеновой философии, в статье «По ту сторону социального» М.М.Б. неявно сослался на Г. Г. Шпета, упомянув триделение Тетенса и тем самым как бы окончательно «сняв» свой прежний «архаизм» (Волошинов 1925. С. 201). Однако этот архаизм исходной установки при всем его последующем радикальном пересмотре (С. 334; *ФМЛ* 14, 36-37; ср. также: *ФП* — С. 22-23) имел в *ВМЭ* свой смысл. Во-первых, он позволил избежать присущей феноменологической подоснове формального метода 1920-1921 гг. редукции содержания к элементам материала, сопровождавшейся при этом крайним психологизмом («ощутимость»). Это и есть тот теоретизм футуризма и, соответственно, формализма (см. прим. 5), которого сам Г. Г. Шпет избежал, утверждая с 1914 г. интерсубъективность, т. е. социальный характер культуры, с последующим построением им философской герменевтики (слово — модель культуры). Можно полагать, что вообще всякая феноменологическая эстетика при сохранении чистоты исходных установок, даже приписывая эстетической «вещи» атрибут ценности (у самого Г. Г. Шпета категория ценности отсутствует), своеобразия эстетического и его функции в культуре определить не в состоянии из-за присущего ей теоретизма, вынуждающего ее по сути заниматься лишь переакцентуацией и новым упорядочением исторически сложившейся системы категорий. Во-вторых, он позволил сохранить проблему автора и героя и нравственной реальности (конкретной историчности) в отличие от Г. Г. Шпета, утратившего подход к своеобразию эстетического и к субъективности как таковой в феноменологический период и сделавшего попытку его обрести путем обращения к герменевтике. При этом М.М.Б. в *ВМЭ* фактически трансформировал систему эстетических категорий в процессе пересмотра эстетики Г. Когена. Преодолев таким образом собственный архаизм в *ВМЭ*, М.М.Б. фактически с 1926 г. окончательно порывает с неокантианством и с учетом опыта М. Шелера, показавшего возможность совмещения феноменологии, проблемы чужого я и нравственной проблематики (этической ценности) обращается к тому, что можно назвать бахтинской герменевтикой. Между тем как у Г. Г. Шпета, исходившего, как и М. Шелер, из чистой феноменологии, проблема чужого я и нравственная проблематика отсутствуют.

8. Ценность, оценка (Wert, Wertung) — важнейшие категории философии М.М.Б. Разработка теории ценностей (а также оценки), намеченной еще И. Ф. Гербартом, активно велась в 1880-е — 1890-е гг. (Кюльпе 1908. С. 11, 84-85). Новое развитие эта теория приобрела в конце XIX — начале XX в. в философии ценностей, которая разрабатывалась в Баденской (Фрейбургской) школе неокантианства Виндельбанда-Риккерта и стала отличительным признаком этой школы, получив, в частности, после специального расссмотрения ее в труде Г. Мюнстерберга «Философия ценностей» (1908) всеобщее распространение в западноевропейской и русской философии. В *ФП* М.М.Б. полемизирует с тем пониманием системы ценностей, которое с 1890-х гг. поставил в центр своих построений Г. Риккерт, пересмотревший и уточнивший к началу 1910-х гг. в связи с изменившейся философской ситуацией, — появлением гуссерлианской феноменологии, — некоторые свои исходные постулаты, в том числе и относящиеся к категории ценности, в частности, в работах, опубликованных в «Логосе»: Риккерт Г. О понятии философии // Логос. 1910. Кн. 1. С. 19-61; Он же. Ценности жизни и культурные ценности // Логос. 1912-1913. Кн. 1-2. С. 1-35; Он же. О системе ценностей // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 1. С. 45-79. Опровергая теоретизм Г. Риккерта в подходе к системе ценностей, М.М.Б. в *ФП* определяет ценность как действительную и конкретную оценку, как «эмоционально-волевой тон» (см. прим. 116). Такое понимание этой категории сохраняется во всех его работах 1920-х гг. С 1926 г. оно выступает в виде основного для его работ второй половины 1920-х гг. понятия — «социальная оценка» (см. прим. 116). В статье «О границах поэтики и лингвистики», законченной в конце 1929 г., вводя новую категорию «ценностная экспрессия», М.М.Б. вновь, как прежде в *ФП*, отметил отличие своего понимания ценности от его трактовки у Г. Риккерта и Г. Мюнстерберга (Волошинов 1930. С. 213, 227). Однако в данном случае в *ВМЭ* М.М.Б. в соответствии с конкретными методическими целями, — необходимостью определения своеобразия эстетического, — рассматривает «культурную ценность» на другом исследовательском уровне, относительно ее положения в «систематическом единстве культуры» (С. 35). Так, Г. Риккерт отмечал, что понятие культуры предполагает совокупность фактически общепризнанных ценностей и в смысле содержания, и систематической связи этих ценностей, определяя при этом понятие культурной ценности как руководящей точки зрения при выборе существенного (Риккерт 1911. С. 188-189). В *ВМЭ* М.М.Б. во многом следует эстетике Марбургской школы, «Эстетике чистого чувства» Г. Когена, к терминологическому аппарату которой принадлежит понятие «систематического единства культуры» (Cohen H. Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin, 1912. Bd. 1. S. 3-4, 16-17). Однако Марбургская школа не приняла тео-

рии ценностей и в 1910-е гг. была неоднократно вынуждена отвечать на упреки в ее отсутствии (Наторп П. Кант и Марбургская школа // Новые идеи в философии. СПб., 1913. Сб. 5. С. 126-127). Своеобразие ранних работ М.М.Б. заключается не только в радикальном переосмыслении категорий ценность и оценка, но и в самом факте решительного совмещения этих риккертианских по своему истоку понятий с основными установками Марбургской школы. Впрочем, о теоретическом сближении обеих школ и именно в вопросе систематического разграничения областей культурного творчества писал в 1910 г. Б. В. Яковенко: «она <Марбургская школа>, ориентируясь на науке, конструирует сферы культуры или культурного сознания, что весьма близко подходит к определению философии как науки о культурных ценностях, которое мы встречаем у телеологического критицизма <Баденская (Фрейбургская) школа>» (Яковенко 1910. С. 257-258). Подобное, хотя и не столь решительное как у М.М.Б., совмещение позиций обеих школ наблюдается и у других русских последователей Г. Когена. Употребление категории «ценность» у М. И. Кагана в его работах конца 1910-х — начала 1920-х гг. не получило особого обоснования и, скорее всего, не имеет специального терминологического характера, помимо общепринятого в философской культуре начала XX в. Но в те же годы В. Э. Сеземан в статье «Эстетическая оценка в истории искусств» последовательно демонстрирует риккертианский подход к понятию «оценка»: оценка состоит в акте признания определенного предмета ценностью и в причислении его к одной из областей ценностей (Сеземан 1922. С. 119, 121-124, 127-131, 134-137, 140-141, 146). Таким образом, ценность в качестве культурной требует определения в единстве культуры.

9. «Смысл» — основное операционное, хотя и не эксплицированное М.М.Б., понятие в *ФП* и *АГ* (см. прим. 93 к *АГ*). При всей многозначности его употребления в работах М.М.Б. это понятие нигде не носит той терминологической определенности, которую оно имеет в феноменологии Гуссерля или, например, в книге Г. Г. Шпета «Явление и смысл» (1914), хотя у последнего и встречается, например, определение «смысл действительного бытия» (Шпет 1914. С. 198). В *ВМЭ* это понятие за некоторыми исключениями не встречается. Нельзя, однако, отрицать той возможности, что в *ВМЭ*, как и в *ФП* и *АГ*, понятие «смысл» могло иметь терминологический оттенок в том аспекте, который оно приобрело в работах Г. Риккерта в 1910-е гг. (Риккерт Г. О понятии философии // Логос. 1910. Кн. 1. С. 42, 51-55, 58-61; Он же. О системе ценностей // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 1. С. 46, 57, 76) как своеобразный аналог понятия долженствования, что и было сразу же отмечено в русской философской периодике (Яковенко 1910. С. 266).

10. «противоречие в определении» (лат.).

11. Данное определение воспроизведено в «Ученом сальеризме» (Медведев 1925. С. 267). Различение общей и частной эстетики было общепринятым в философии начала XX в. (ср.: Энгельгардт 1995. С. 40-52). Так, поэтику выделяет как частную эстетическую дисциплину Э. Мейман (Мейман 1919. Ч. 2. С. 31). В *АГ* М.М.Б. различает «общую философскую эстетику» и, — как частную, — «эстетику словесного творчества» (С. 94). Частную эстетику он также называет «специальной», т. е. «учитывающей особенности материала данного искусства» (С. 246). В. Э. Сеземан, настаивая на необходимости «ориентации истории искусства на эстетике», охарактеризовал историю искусства как «прикладную, конкретную эстетику» (Сеземан 1922. С. 138, 139). Одно из самых емких суждений о методологическом пороке русского формального метода («quasi-научные генетические обобщения»), вызванном пренебрежением к проблемам общей эстетики и отказом строить поэтику как частную эстетику, М.М.Б. высказал в *АГ*, не называя, но безусловно имея в виду, как и во многих других случаях в *АГ*, этот метод (С. 94). Соотношение общей и частной эстетики у Б. М. Энгельгардта, несмотря на явное указание им незаместимого значения общей эстетики (см. прим. 6), и создавало иллюзорное и ошибочное мнение о его книге как апологии формального метода.

12. Статья А. А. Смирнова (Смирнов 1923. С. 91-109), появившаяся в первые месяцы 1923 г., занимает особое место в полемике 1923-1924 гг. относительно формального метода. Эта статья — единственная современная работа, — помимо книг В. М. Жирмунского и Б. В. Томашевского, — на которую в *ВМЭ* ссылается М.М.Б., и к тому же имеющая теоретический характер. Фактически это была первая работа с явной антиформалистической направленностью, подходившая к проблемам теории литературы с позиций философской эстетики, если не считать статью В. Э. Сеземана (Сеземан 1922. С. 117-147), на которую А. А. Смирнов сочувственно ссылается. Статья А. А. Смирнова сразу же привлекла к себе внимание как противников и критиков (Оксенов И. На путях к новой поэтике // Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 12-15; Цейтлин А. Г. <Рец.> Лит. мысль. Пг., 1923. [Вып.] 2 // Леф. 1923. № 3. С. 167-170; Скафтымов 1972. С. 26, 27, 29), так и сторонников и идеологов формального метода. Наиболее известный из откликов на эту статью принадлежит Ю. Н. Тынянову, который в рецензии на альманах «Литературная мысль» высмеял попытку А. А. Смирнова применить к анализу художественного произведения неокантианскую триаду познавательного, этического и эстетического и высказанное им утверждение о недоступности «поэзии» для формально-эстетического анализа в отличие от «ли-

тературы» (Тынянов 1977. С. 139-141), а затем еще раз напомнил об этой попытке в 1924 г. в начале своей статьи «Литературный факт» (там же. С. 255; Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 514). Столь же резко отозвался о статье А. А. Смирнова в 1924 г. Б. М. Эйхенбаум (Эйхенбаум 1924. С. 7). С другой стороны, В. М. Жирмунский в своей инвективе, направленной против «формалистического мировоззрения», настаивая на необходимости учета содержательных моментов, сослался на положения этой статьи (Жирмунский 1923. С. 12). Как было отмечено вскоре после первой публикации в 1975 г. *ВМЭ*, высокая оценка статьи А. А. Смирнова в этой бахтинской работе в *ФМЛ* сменилась критической (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 454). Действительно, в *ВМЭ* М.М.Б. присоединяется «ко многим положениям и выводам» статьи А. А. Смирнова. Однако, можно предположить, только в тех случаях, когда речь идет об ее основных установках: о подходе к теории литературы с позиций общей эстетики. Именно последовательным применением эстетических категорий к анализу теоретических вопросов изучения художественных произведений работа А. А. Смирнова заметно выделялась на фоне многочисленных критических высказываний по поводу «формального метода» 1921-1924 гг. Вместе с тем, в своих окончательных выводах эта работа и *ВМЭ* значительно расходятся, что стало бы очевидно в случае своевременной публикации бахтинского труда. Именно это расхождение в истолковании вопросов общей эстетики и зафиксировано в *ФМЛ* в критическом разборе статьи А. А. Смирнова (*ФМЛ* 38). Там же эта критика распространяется на работы В. Э. Сеземана и С. Аскольдова (Аскольдов 1925. С. 305-341). Судя по контексту данной главы *ФМЛ*, эти возражения сделаны в пределах той концепции общей эстетики, которая изложена в *ВМЭ*. Однако истинное значение этих критических замечаний проясняется при сопоставлении с другим разделом *ФМЛ*, содержащим обзор истории формального метода в России и, в частности, полемики с ним, где и отмечено, что — по сравнению с академической наукой и марксистами — «более существенной и деловой была критика, исходившая со стороны философов (Сеземан и Аскольдов) и более молодых представителей литературной науки (А. А. Смирнова, Б. М. Энгельгардта и др.)» (*ФМЛ* 94). Следующее же затем замечание, — «однако и здесь не удалось нащупать почву для взаимной продуктивной полемической борьбы» (там же), — подразумевает только точку зрения самого М.М.Б., развернутую в *ВМЭ* и *ФМЛ*. Ко времени написания *ФМЛ* (1927-1928 гг.) полемика с формалистами фактически свелась к противостоянию, один на один, их апологетов и поборников официозного вульгарного социологизма. Поэтому явно высказанное в *ФМЛ* предпочтение позиции четырех авторов, чьи работы выходили с 1922 по 1927 г. (в 1927 г. вышла книга Б. М. Энгель-

гардта «Формальный метод в истории литературы»), свидетельствует, если учесть крайне одобрительное суждение о статье А. А. Смирнова в *ВМЭ*, о том, что в *ФМЛ*, как и прежде в *ВМЭ*, М.М.Б. солидаризируется, хотя и с определенными оговорками, с основным теоретическим устремлением этих авторов и, подобно им, единственным способом разрешения возникших в связи с формализмом проблем считает обращение к философской эстетике. Такому подходу во многом способствовала философская выучка, стоявшая за спиной каждого из этих четырех авторов. С. А. Алексеев (Аскольдов) (1871-1945) принадлежал к числу ведущих представителей русской философской науки первой четверти XX в., философию которого высоко оценивал А. Бергсон (Лавров А. В. <Вступ. заметка к публикации>: Аскольдов С. А. Четыре разговора. Мысленный образ Христа // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 387-388). С С. А. Аскольдовым, участником петроградских религиозно-философских кружков «Воскресение» и «Серафимово братство» 1920-х гг., М.М.Б. был безусловно знаком в эти годы. Но и остальные трое придерживались философских направлений, находившихся в 1920-е гг. в центре внимания М.М.Б. В. Э. Сеземан (1884-1963) учился в Марбурге (см.: Сеземан В. Э. Теоретическая философия Марбургской школы // Новые идеи в философии. СПб., 1913. Сб. 5. С. 1-34). Б. М. Энгельгардт (1887-1942) — ученик Г. Риккерта; к риккертианству примыкает и А. А. Смирнов (1883-1962), как об этом, в частности, сказано в редакционном примечании к его статье (Смирнов 1923. С. 91). Кроме того, все они, помимо С. А. Аскольдова, были близки с самими формалистами, т. е. знали «формальный метод» не только по печатным работам, но и по разговорам, докладам и еще не опубликованным трудам. Все они принимали участие в деятельности «Общества изучения художественной словесности» при Российском Институте истории искусств в Петрограде, а Б. М. Энгельгардт и А. А. Смирнов — в работе факультета истории словесных искусств этого же Института, который на всем протяжении 1920-х гг. являлся цитаделью «морфологического или формального метода», как это, собственно, и замышлялось при его учреждении в 1920 г. (Задачи и методы изучения искусств. Пб., 1924. С. 178, 220-225). Однако критика в адрес формального метода, прозвучавшая у В. Э. Сеземана и А. А. Смирнова, была кроме того связана и с серьезными размежеваниями внутри формализма. В 1910-е гг. В. Э. Сеземан поддерживал тесные дружеские отношения с В. М. Жирмунским, а также, следует добавить, с Б. М. Эйхенбаумом, тяготевшим в те годы к общей эстетике. В 1919 г. он одновременно с В. М. Жирмунским, постепенно эволюционировавшим в то время в сторону Опояза, преподавал в Саратовском университете. 18 сентября 1921 г., перед отъездом из России в Финляндию, В. Э. Сеземан выступил в «Обществе изу-

чения художественной словесности» с докладом «Образность “поэтического языка”» (Задачи и методы изучения искусств. Пб., 1924. С. 221; Жирмунский 1977. С. 389). Написанная скорее всего незадолго до отъезда его статья «Эстетическая оценка в истории искусств», носившая ярко выраженную неокантианскую направленность и содержавшая элементы скрытой полемики с «формальным методом» (Сеземан 1922. С. 123, 128, 129, 133, 135, 137, 139, 140), получила тогда же поддержку у других авторов, придерживавшихся близких позиций в качестве оппонентов формалистов (Смирнов 1923. С. 93, 104, 105; Скафтымов 1972. С. 26, 29, 31). О неслучайности и значительности этих дружеских отношений, возможно, поощрявших опасливую осторожность В. М. Жирмунского относительно Опояза, а затем и резкое расхождение с ним, говорит тот факт, что В. М. Жирмунский написал предисловие к трудам В. Э. Сеземана по эстетике, вышедшим в 1970 г. в Вильнюсе на литовском языке, где, в частности, подчеркнул особое внимание В. Э. Сеземана к книге Б. Христиансена «Философия искусства» (Эйхенбаум, Жирмунский 1988. С. 325). А. А. Смирнов также находился в дружбе с В. М. Жирмунским. В 1928 г. В. М. Жирмунский ретроспективно возвел свои работы по поэтике к занятиям университетского кружка романо-германской филологии и к кружку молодых филологов, среди участников которого назвал и А. А. Смирнова, подчеркнув таким образом свою особую позицию по отношению к Опоязу уже в своих истоках, ибо в генеалогии Опояза обычно числился пушкинский семинарий Венгерова (Жирмунский 1928. С. 8). Летом 1917 г. В. М. Жирмунский на даче А. А. Смирнова в Алуште читал отрывки из книги «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (Жирмунский 1977. С. 381). Уже после первого серьезного столкновения в печати Б. М. Эйхенбаума и В. М. Жирмунского в 1922 г. (см. прим. 4) В. М. Жирмунский в июле 1922 г. вместе с А. А. Смирновым посетили Б. М. Эйхенбаума, оставившего в своих дневниковых записях о суждениях А. А. Смирнова, высказанных во время этого посещения, и о его докладе, прочитанном через несколько дней после этого и положенном им в основу статьи 1923 г., крайне негативное впечатление (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 454). Если же учесть и факт несомненного знакомства М.М.Б. с А. А. Смирновым, — в гражданскую войну Н. М. Бахтин побывал у него в Крыму, а в 1940-е гг. он принимал участие в судьбе рукописи книги о Рабле, — то за выражением согласия со статьей А. А. Смирнова стоит знание всех нюансов в расстановке теоретических сил к 1924 г. В *ВМЭ* М.М.Б. считается прежде всего с работами, в той или иной мере опирающимися на общую, прежде всего неокантианскую, эстетику.

13. О соотношении лингвистики и поэтики см. ниже в главе 3 «Проблема материала». Тезис о недопустимости ориентации поэтики на лингвистику ранее был высказан М.М.Б. в *АГ* (С. 249-251). В более решительных выражениях, чем в *ВМЭ*, этот тезис сформулирован в «Ученом сальеризме» (Медведев 1925. С. 269). Ориентация при изучении поэтических явлений на лингвистику выявилась уже в первых выступлениях формалистов и выразилась в появлении понятия «поэтический язык» в его отличии от языка практического. При этом В. Б. Шкловский опирался на своеобразно им понятую потебнианскую лингвистику и поэтику, а лингвисты Е. Д. Поливанов и Л. П. Якубинский рассматривали поэтический язык с точки зрения обнаружения в нем особых лингвистических закономерностей на основании новейших фонетических и фонологических исследований. Впоследствии, в 1920-е гг., понятие «поэтического языка» продолжало занимать главное место в теоретических декларациях и терминологическом аппарате формалистов, хотя уровень собственно лингвистической проблематики («слуховая филология» и т. п.) в конкретных исследованиях по поэтике, например ведущих опоязовцев, снижается и постепенно к середине 1920-х гг. отходит на второй план. Недаром «младшие формалисты» около 1927-1928 гг. как бы заново, как показывают, в частности, материалы архива Б. Я. Бухштаба, обращаются непосредственно к лингвистике, к трудам ее ведущих представителей (Бухштаб Б. Я. Филологические записи 1927-1931 гг. // Он же. Фет и другие. Избранные работы СПб., 2000. С. 463-517). Вместе с тем, нельзя доверять выводу, сделанному Б. М. Эйхенбаумом в статье «Теория “формального метода”», что «К тому времени, о котором я говорю <т. е. к 1923-1924 гг.>, первоначальная связь формального метода с лингвистикой значительно ослабела», ибо этот вывод не соответствует действительному месту лингвистики в теории формального метода в этот момент, не ставит под сомнение лингвистические основы Опояза как таковые, а направлен против концепции внутренней формы слова Г. Г. Шпета, его учеников и последовавших за ним В. В. Виноградова и Г. О. Винокура: «Дифференциация проблем настолько определилась, что в специальной поддержке со стороны лингвистики, особенно лингвистики психологического направления, мы уже не нуждались. Наоборот, некоторые работы лингвистов в области изучения поэтического стиля вызывали с нашей стороны принципиальные возражения» (Эйхенбаум 1987. С. 399). О том, что речь на самом деле идет о разных лингвистиках и что работы этого времени ведущих опоязовцев могли быть рассмотрены с точки зрения лингвистики, и, значит, они такую лингвистику и содержали, свидетельствует письмо Г. О. Винокура Р. О. Якобсону, относящееся к августу 1925 г.: «как ты с твоим умом не видишь, что Эйхенбаум в своем «Лермонтове» повторяет устарев-

шие зады младограмматической школы» (Винокур, Якобсон 1996. С. 66). С учетом критики В. М. Жирмунским поэтической диалектологии Р. О. Якобсона (см. прим. 32) можно предположить, что в словах Г. О. Винокура сквозит и косвенный упрек лингвистике самого адресата. Более последовательно ориентированной на лингвистику оказалась позиция Р. О. Якобсона (в книгах о Хлебникове 1921 г. и о чешском стихе 1923 г.), а также до 1923-1924 гг. Г. О. Винокура, членов Московского лингвистического кружка. Однако терминологически наиболее известные формулировки Р. О. Якобсона в книге 1921 г., показывающие его лингвистическое понимание поэтики, происходят из разных источников (Якобсон 1921. С. 10-11; ср.: Медведев 1925. С. 265, 268, 269). «Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать "прием" своим единственным "героем"» — опоязовского происхождения. «Высказывание с установкой на выражение» — опирается на коммуникативную теорию языка. Б. М. Энгельгардт в книге 1927 г. подчеркивал, что если формальный метод и может быть оправдан, то только в случае коммуникативного понимания языка (Энгельгардт 1995. С. 69). С другой стороны, эта же формулировка несет следы влияния Г. Г. Шпета (см. прим. 100) и, главное, едва ли не совпадает с риккертианской эстетикой И. Кона: «всякое оформленное выражение можно понять так же, как и сообщение <...> Сообщение другим, это — средство всякой культуры, но само по себе взятое оно не имеет эстетического характера. Эстетическим оно становится, скорее же, лишь, когда оно культивируется чисто интенсивно ради него самого <...> речь всюду употребляется для сообщения <...> Лишь в поэзии словесное сообщение применяется ради него самого; здесь и слова употребляются и ценятся уже не как орудие, но с нежною заботливостью культивируются ради них самих» (Кон 1921. С. 217). И только третья формулировка, — «Поэзия есть язык в его эстетической функции», — непосредственно связана с феноменологией Э. Гуссерля в истолковании Г. Г. Шпета (ср.: Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 2. С. 66; Шапир 1990. С. 260, 278); даже такое позднее словосочетание Р. О. Якобсона, как «грамматика поэзии» имеет аналог у Г. Г. Шпета: «Поэтика в широком смысле *есть грамматика поэтического языка и поэтической мысли*» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 2. С. 67; ср., однако, иное мнение: Шапир 1990. С. 333-334). В. М. Жирмунский в этом вопросе занимал более гибкую позицию, хотя П. Н. Сакулин именно в связи с его статьей «Задачи поэтики», воспринимавшейся в 1922-1924 гг. в качестве свода идей и методов формалистов, обратился к обсуждению проблемы соотношения поэтики и лингвистики и места этой проблемы в теории формального метода (Сакулин 1923. С. 82-85, 91, 93). Гибкость позиции В. М. Жирмунского проявилась в рецензии на книгу

Р. О. Якобсона 1921 г., где он выступил против утверждаемой Р. О. Якобсоном «лингвистической поэтики» (Жирмунский В. М. <Рец.> Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 213). К мнению В. М. Жирмунского, основанному на признании телеологического характера художественного творчества — в отличие от языка (там же. С. 215), присоединился в 1922 г. в книге «Мелодика стиха» Б. М. Эйхенбаум (Эйхенбаум 1969. С. 335-337), что и было отмечено П. Н. Сакулиным (Сакулин 1923. С. 84-85). Б. М. Эйхенбауму тогда же возразил В. В. Виноградов, указавший, что в новейших теориях языка развивается представление о его телеологическом характере (Виноградов 1922. С. 92; Он же 1976. С. 7; ср. Винокур 1990. С. 58-59). Но и М.М.Б. в *ВМЭ* рассматривает язык (и лингвистику как науку об языке) с общефилософской, вернее, с эстетической точки зрения и относит его и принципы его изучения к числу явлений, подчиненных естественнонаучным закономерностям. И хотя, наряду с этой точкой зрения, в *ВМЭ* содержатся в зародыше и теоретические возможности (см. главу 3 «Проблема материала») для создания оригинальной концепции языка, осуществленной в *МФЯ*, к дифференцированному конкретному анализу современных ему лингвистических направлений М.М.Б. приступит только с конца 1927 г., после завершения основного текста *ФМЛ*. Отличие же взглядов М.М.Б. даже от более гибкого, нежели у прочих формалистов, подхода В. М. Жирмунского состоит не в отрицании необходимости анализа лингвистических элементов художественного произведения, а в ином понимании места этого анализа. Недаром в 1929 г. в статье «О границах поэтики и лингвистики» в подкрепление тезиса о порядке лингвистического анализа художественного произведения он с сочувствием приводит соответствующее определение из книги Г. О. Винокура «Культура языка» (Волошинов 1930. С. 205), в свою очередь полемизирующего с представлениями В. М. Жирмунского о лингвистической классификации поэтических явлений, высказанными в статье «Задачи поэтики» (Винокур 1925. С. 165-167). В. М. Жирмунский вопреки применяемым им эстетическим категориям в силу одной приверженности основному принципу учения формалистов о слове как материале поэзии фактически «редуцирует» содержание художественного произведения, рассматривая его в качестве элемента формы, подлежащего изучению средствами лингвистического анализа. И даже возражая против крайностей опоязовской методологии в статье «К вопросу о “формальном методе”» и указывая на наличие в художественном произведении содержательных моментов, выхода из сложившегося в статье «Задачи поэтики» противоречия между необходимостью изучения этих содержательных моментов и чисто лингвистическими средствами их изучения ему так и не уда-

лось обнаружить, т. е. не удалось перейти к пониманию чисто эстетических закономерностей, выявляемых в построении художественных произведений, хотя он был близок к этому как никто другой. И все же именно В. М. Жирмунский показал связь «лингвистической поэтики» Р. О. Якобсона с творчеством футуристов (Жирмунский В. М. <Рец.> Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 214-215), а вслед за ним в 1922 г. ту же зависимость принципов анализа в книге Р. О. Якобсона о Хлебникове от эстетики футуризма подчеркнул В. В. Виноградов (Виноградов 1976. С. 464). Таким же образом позднее увязывали методологию формализма с художественной практикой футуризма более беспристрастно — Б. М. Энгельгардт (Энгельгардт 1995. С. 73-74, 76, 114-115) и более категорично — М.М.Б. в *ФМЛ* (*ФМЛ* 62-63, 77, 81-82, 84-85, 90, 93, 99, 108, 113, 120, 127, 133, 142, 144, 168-169, 229, 231). Но и сами опоязовцы демонстративно подчеркивали это родство (см. прим. 5). Позиция Р. О. Якобсона, — лингвистическая поэтика и практика футуризма, — воплощавшая период «бури и натиска» формализма и сохранившаяся неизменной, — возможно, благодаря его раннему отъезду из России, — в течение многих десятилетий, предопределила восприятие формального метода и на Западе, и в России. Так, его ученик В. Эрлих в лингвистической неосведомленности опоязовцев, прежде всего Б. М. Эйхенбаума, проявившейся в споре о телеологичности языка, видел препятствие, не позволившее им найти выход из теоретического тупика середины 1920-х гг., т. е. решительнее обратиться к лингвистической поэтике, а далее — к структурализму (Эрлих 1996. С. 93; Тоддес, Чудаков, Чудакова 1987. С. 514; Шапир 1990. С. 258). Между тем, имелся и иной выход, и не один, правда, лежавший в совсем другом направлении. Почти параллельно с формализмом сформировалось к середине 1920-х гг. новое философское (и филологическое) течение — герменевтика в двух ее вариантах, представленных именами Г. Г. Шпета и М.М.Б. (Невельской школой философии). За Г. Г. Шпетом последовали Г. О. Винокур и В. В. Виноградов. Причем это обращение к герменевтике Г. Г. Шпета позволило фактически только им двоим из всего числа бывших формалистов сохранить (в том или ином виде) проблематику 1920-х гг. до конца своих дней, т. е. Г. О. Винокуру до середины 1940-х гг., а В. В. Виноградову до конца 1960-х гг. Для Г. О. Винокура переходный период, закончившийся в 1924 г. разрывом с Лефом и футуризмом, а также и с формальным методом, выразился в статье 1923 г. «Поэтика. Лингвистика. Социология» в отказе от дихотомии поэтического и практического языка, а также в обращении к стилистике, важнейшей категории герменевтики Г. Г. Шпета (Винокур 1990. С. 26-28; Шапир 1990. С. 273).

14. К 1924 г. отмеченная М.М.Б. теоретическая позиция В. В. Виноградова была отчетливо заявлена в его статьях «О петербургской поэме «Двойник» (опыт лингвистического анализа)» (1922), «О символике А. Ахматовой» (1922) и — наиболее последовательно — «О задачах стилистики» (1923). Выделение позиции В. В. Виноградова как особой среди формалистов в связи с его стремлением считать поэтику только отделом лингвистики основано и на конкретном содержании его работ начала 1920-х гг., и на ряде его высказываний в этих работах, определявших стилистику в качестве одной из глав науки о языке, из которых наиболее известно приведенное в статье «О символике А. Ахматовой»: «Имею смелость всю вообще область поэтической *стилистики*, в моем понимании, относить к *лингвистике*» (Виноградов 1922. С. 92; ср. Чудаков 1980. С. 286). Первый случай скрытой полемики с В. В. Виноградовым, выявленный А. П. Чудаковым (Чудаков 1980. С. 292), относительно понятия «языковое сознание» (Виноградов 1922. С. 92), постоянно применявшегося В. В. Виноградовым на всем протяжении 1920-х гг., содержится в *АГ* (С. 250). Эта полемика имеет и датирующее значение как еще одно свидетельство о времени создания *АГ*, поскольку с этим понятием В. В. Виноградова полемизируют и Б. М. Эйхенбаум в книге «Анна Ахматова» (1923), и В. М. Жирмунский в статье «Задачи поэтики» в варианте 1924 г. (Эйхенбаум 1969. С. 145; Жирмунский 1924. С. 147; ср. Виноградов 1980. С. 320). Таким образом, и этот непосредственый отклик М.М.Б. на текущий теоретический спор позволяет отнести работу над *АГ* к 1923 — началу 1924 г. Н. К. Бонецкая предполагает, что в данной главе *АГ*, помимо «языкового сознания», М.М.Б. полемизирует и с теорией поэтической символики В. В. Виноградова (С. 254; Бонецкая 1995. С. 286). Это предположение также свидетельствует в пользу указанной датировки создания *АГ*. Характеристика, данная М.М.Б. в *ВМЭ* теоретическому подходу В. В. Виноградова к поэтике как лингвистическому по преимуществу, предопределила и их взаимную критику в конце 1920-х гг., и ее продолжение, по крайней мере, со стороны М.М.Б., на протяжении последующих десятилетий, поскольку в ряде положений, и именно тех, о которых идет речь в *ВМЭ*, позиция В. В. Виноградова осталась неизменной, несмотря на то, что для своей лингвистики к концу 1920-х гг. он поменял оправу формального метода на оправу герменевтики Г. Г. Шпета. Так, например, в статье «О границах поэтики и лингвистики» М.М.Б. отметил, что теоретический материал из работы 1923 г. «О задачах стилистики» был без изменений перенесен В. В. Виноградовым в книгу 1930 г. «О художественной прозе» (Волошинов 1930. С. 208; Чудаков 1980. С. 293; Виноградов 1980. С. 335). В. В. Виноградов с момента своего появления в окружении Опояза в начале 1920-х гг. не разделял ни крайностей его теоретических деклара-

ций, ни культурно-политической ориентации его участников (футуризм, Леф). И хотя В. В. Виноградов несомненно принадлежал к формальной школе, поскольку исходил в своих работах из ее основной установки, предполагавшей рассмотрение языка в качестве материала поэзии, он находился по отношению к ней во внутренней оппозиции в течение всех 1920-х гг. Его оппозиционность объясняется также и тем, что со времени своего сближения с Опоязом он оказался среди опоязовцев фактически единственным лингвистом по преимуществу, поскольку Е. Д. Поливанов и Л. П. Якубинский от занятий поэтикой как таковой уже отошли. Все попытки В. В. Виноградова преодолеть сковывающую тесноту и неуютность для него Опояза при помощи лингвистического расширения его методологии или путем ведения новых категорий, таких, как «символ», лингвистическая «символика» и т. п., или путем усвоения элементов теории Фосслера и фосслерианцев, закончились ничем, не были приняты и остались нововведениями самого Виноградова. И только оправа герменевтики Г. Г. Шпета пришлась ему впору. Причем в отличие от Г. О. Винокура, которому при обращении к Шпету пришлось порвать не только с формальным методом, но и с футуризмом и Лефом, эволюции В. В. Виноградова в сторону шпетовой герменевтики во многом способствовал ближайший круг его общения в 1920-е гг., который составляли А. С. Долинин и, что особенно важно, Б. М. Энгельгардт, чьи религиозно-философские и исследовательские взгляды (см. его статью «Идеологический роман Достоевского» 1925 г.) никоим образом полностью не вписывались в культурно-политическую идеологию ни Опояза, ни формальной школы в целом (Виноградов В. В. «...сумею преодолеть все препятствия...»: Письма Н. М. Виноградовой-Малышевой // Новый мир. 1995. № 1. С. 186, 191, 194, 195, 202, 203). Столь же важной для характеристики его умонастроений тех лет является далеко не случайная и совсем не безобидная ссылка в книге «О художественной прозе» (1930) на «евразийскую» теорию и поэтику Н. С. Трубецкого (Виноградов 1980. С. 64). Преимущественное внимание к установлению лингвистических закономерностей индивидуальной стилистики художественного произведения, начиная с самых ранних работ, — это главная цель и итог исследований В. В. Виноградова, сопоставляемых затем со стилем школы и эпохи, и обусловило его сближение с герменевтикой Г. Г. Шпета, определявшего лингвистическую экспрессию, прежде всего стилистическую, как основное проявление субъективности. Сразу же после издания «Эстетических фрагментов» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1922-1923. Вып. 1-3) В. В. Виноградов начинает на них регулярно ссылаться (Виноградов 1976. С. 372, 375, 376; Он же 1980. С. 254). В середине 1920-х гг. происходит и непосредственное сближение В. В. Виноградова и Г. Г. Шпета: например, в

1926 г. В. В. Виноградов дважды, в марте и ноябре, делает доклады у Г. Г. Шпета в ГАХН'е (Виноградов 1980. С. 356-357). Под явным влиянием Г. Г. Шпета у В. В. Виноградова в эти годы оформляется понятие «образа автора» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 3. С. 74-90; Он же 1927. С. 186-188, 195-203, 216; ср. Виноградов 1980. С. 90) и концепция риторики как принципа построения прозаического произведения (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 3. С. 28, 76; Он же 1927. С. 92, 145, 160, 176, 156-159, 215-216; Виноградов 1980. С. 116-120). Этот «риторический» аспект эволюции В. В. Виноградова станет предметом критики в работе «Слово в романе» (*ВЛЭ* 81, 93) и в статьях и набросках последующих десятилетий, в которых В. В. Виноградов предстанет для М.М.Б., по замечанию Л. А. Гоготишвили, своеобразным «функциональным» заместителем герменевтики Г. Г. Шпета (*Т. 5*, 388, 392, 395, 607). Признав в книге «О художественной прозе» правоту теории поэтической речи Г. Г. Шпета и его последователей (Виноградов 1980. С. 66) и получив абсолютную свободу для своей лингвистики в пределах его герменевтики, В. В. Виноградов, и прежде допускавший полемические выпады в адрес поэтической диалектологии Р. О. Якобсона и сомнительных лингвистических экскурсов Ю. Н. Тынянова в книге «Проблема стихотворного языка» (Виноградов 1976. С. 459, 463-464; ср. Чудаков 1980. С. 294), сначала в статьях «К построению теории поэтического языка» (1927) и «Язык Зощенки» (1928), а затем в книге «О художественной прозе» (1930) обрушился с тотальной критикой на непоследовательность и неорганичность применения лингвистических методов в поэтике у своих бывших союзников-формалистов и на сопутствующее их методологии культурно-политическое направление. Подобно своему другу Б. М. Энгельгардту, а также в полном соответствии с оценкой футуризма в «Эстетических фрагментах» Г. Г. Шпета, и, возможно, не без влияния определений М.М.Б. в *ФМЛ* В. В. Виноградов в книге «О художественной прозе» увязывает издержки методологии Опояза с художественной теорией и практикой футуризма: «историки русской литературы <т. е. формалисты> стремились вырвать литературу из контекста не только культурной истории, но и истории русского литературного языка. Эстетика футуризма укрепляла эту позицию» (Виноградов 1980. С. 65). Наиболее ярко он характеризует этот принцип культурного обеднения при описании литературного субъекта футуризма: «От национального языка берется лишь как бы его психофизиологическая, «чувственная» организация — и его внешние, фонетико-морфологические признаки. В основу построения литературного образа субъекта полагается иллюзия освобожденности от предметно-смысловых форм общего языка, иллюзия непосредственно-творческого выражения индивидуальности, разорвавшей оковы культурных тради-

ций» (там же. С. 86-87). И хотя это описание приводится для доказательства неоправданности, прежде всего у Ю. Н. Тынянова, переноса в историю литературы соссюрианского понятия «языковой системы» (там же С. 87-90), само по себе оно достаточно красноречиво. В столь же резких выражениях В. В. Виноградов характеризует и внешнее перенесение лингвистических методов в поэтику: «Становится понятным <...>, почему в науке о новой русской литературе, в науке, которая терминологически опиралась на лингвистику, а теоретически продолжает и до сих пор в одной своей части жить лингвистической контрабандой (ср. пересказ Соссюра в историко-литературном плане у Ю. Н. Тынянова, книгу В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» (1929), «Проблемы творчества Достоевского» (1929) М. Бахтина, прежние, «добытовые» работы Б. М. Эйхенбаума, ранние статьи В. Б. Шкловского и мн. др.), при посредстве лингвистических понятий разрабатывались, отрешенно от конкретной истории языка и даже лингвистической методологии, специфические проблемы литературности. <...> Однако в истории новой русской литературы союз с лингвистикой был не органическим, а терминологическим. На лингвистическую терминологию, не обоснованную философски, а воспринятую «морфологически», нанизывался материал, который ей противоречил. <...> Та лингвистика — «без всякой философии», лингвистика «внешних форм», которая послужила опорой историко-литературного изучения в русской филологии последних лет, привела к положительным, хотя и односторонним, результатам лишь в области теории и истории стиха (ср. работы Жирмунского, Якобсона, Томашевского, Эйхенбаума, Тынянова и др.). В сфере прозы и драмы <...> конкретные работы сводятся к случайным и очень общим рассуждениям по поводу разрозненных явлений индивидуального языкового творчества» (там же. С. 65-66). Вместе с тем, высказанные в статье «К построению теории поэтического языка» сомнения в теоретической продуктивности эстетики слова как таковой («“Эстетика слова” — дисциплина, которая сама еще нуждается в признании — и меньше всего может служить опорой для других лингвистических наук» — там же. С. 253), сомнения, вполне соотносящиеся с феноменологической подосновой концепции Г. Г. Шпета, свидетельствуют о неприемлемости для В. В. Виноградова (как сторонника Г. Г. Шпета) ценностного подхода к анализу эстетического содержания, который представлен в работах М.М.Б., а перечисление в книге «О художественной прозе» *МФЯ* и *ПТД* среди критикуемых им работ формалистов говорит о том, насколько для него оказались неприемлемы и новая концепция лингвистики, изложенная в этих работах, и тот аспект бахтинской философской герменевтики, который позднее получил название металингвистики. Примечательно, что до статьи «О границах поэтики и

лингвистики» в работах о формальном методе М.М.Б. практически не затрагивает В. В. Виноградова и его концепций, сделав оговорку в этой статье о предварительности всех прежних своих заключений о незначительном влиянии на В. В. Виноградова «женевской школы» (Сеше, Балли) (Волошинов 1930. С. 206). Однако в самой статье он непосредственно анализирует не герменевтическую составляющую концепции В. В. Виноградова, а ретроспективно, исходя из данной в *ВМЭ* характеристики, ее лингвистическое ядро, причем в том виде, как оно сформировалось в формалистический, опоязовский период деятельности Виноградова в начале 1920-х гг. Недаром именно в статье «О границах поэтики и лингвистики» вновь возникает основной ряд эстетических категорий *ВМЭ* — «эстетический объект» и т. п. (там же. С. 206, 223-226). С точки зрения бахтинской герменевтики метод В. В. Виноградова был рассмотрен в *ПТД* и определен как формально-лингвистический (*Т. 2,* 124-125), что вызвало незамедлительную реакцию В. В. Виноградова в книге «О художественной прозе» (Виноградов 1980. С. 70), а в развернутом виде — в неопубликованном в свое время фрагменте конца 1920-х гг (там же. С. 331-333). Основываясь на созданной в *МФЯ* типологии лингвистических течений, М.М.Б. в статье «О границах поэтики и лингвистики» показывает, что вопреки явно выраженным пристрастиям В. В. Виноградова к Фосслеру и его приверженцам в действительности его лингвистическая позиция определяется направлением абстрактного объективизма (соссюрианством) (Волошинов 1930. С. 206, 212-214, 220-223). Кроме того, его объяснение исторической смены художественных стилей помимо модели Соссюра (синхрония — диахрония) имеет явное сходство с опоязовским механизмом литературной эволюции (там же. С. 215-219). Таким образом, можно сказать, что в статье «О границах поэтики и лингвистики» подвергнут критике чисто лингвистический, а в «Слове в романе» чисто эстетический (герменевтический) подход В. В. Виноградова к изучению поэтики художественного произведения. Общее сопоставление теорий М.М.Б. и В. В. Виноградова сделано А. П. Чудаковым и Н. Перлиной (Чудаков 1980. С. 286, 293-294, 300-303, 314-315; Перлина Н. Диалог о диалоге: Бахтин — Виноградов, 1924-1965 // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 155-170).

15. Имеется в виду тезис немецкого теоретика изобразительного искусства К. Фидлера. Как отмечал Л. Циглер: «<...> более зрелое воззрение, которое Конрад Фидлер выражает в простых словах: нет искусства вообще, существуют только искусства» (Циглер Л. Об отношении изобразительных искусств к природе // Логос. 1910. Кн. 2. С. 165). Ср. формулировку того же лозунга у

Г. Когена (Cohen H. Ästhetik des reinen Gefüls. Berlin, 1912. Bd. 1. S. 5). О К. Фидлере см. прим. 204 и 206 к *АГ*.

16. Ср. Кон 1921. С. 90-91; Христиансен 1911. С. 55-57, 102-103. См., однако, сходное с определениями И. Кона и Б. Христиансена замечание в *АГ*: «материальная форма, обусловливающая собою то, является ли данное произведение живописным, или поэтическим, или музыкальным, существенным образом определяет и структуру соответствующего эстетического объекта, делая его несколько односторонним, акцентируя ту или иную сторону его» (С. 169). Особым свойствам материала словесного художественного творчества в его отличии от материалов других искусств посвящено рассуждение, завершающее *ВМЭ*.

17. Сохраняем авторское написание обоих экз.: «на материале».

18. Об ориентации современной эстетики на естественные науки, о «попытках некритического перенесения методов позитивной научности на художественное творчество» М.М.Б. говорит во вступительной лекции к курсу «Герой и автор в художественном творчестве» в записи Л. В. Пумпянского, представляющей собою, по нашему мнению, изложение методологического введения к *АГ* (С. 327). В известной дневниковой записи 1919 г. Б. М. Эйхенбаум, исходя из риккертова деления на науки о природе и науки о культуре, обсуждал возможность выявления в литературном произведении закономерностей, подобных естественнонаучным: «в истории искусства необходимо применение естественнонаучного метода: <...> 2. когда дело касается «природы» этого материала, из которого делается произведение искусства. И тут и там мыслимо построение законов и понятий» (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 455). И уже в 1922 г. А. Л. Слонимский, говоря о заслугах формального метода, как о свершившемся факте, писал, что «благодаря ему поэтика делается *наукой* — на равных правах с естествознанием» (Слонимский А. Л. По поводу «кризиса критики» // Книга и революция. 1922. № 4 (16). С. 17). Эту тенденцию опоязовцев к пониманию литературных закономерностей подобно естественнонаучным отметил А. А. Смирнов, ясно понимавший, как последовательный в данном случае риккертианец, недопустимость такого смешения методов разных наук: «В естественных науках предмет нам дан. В науках о духовном творчестве он, так сказать, *задан*, причем задан нами самими. Он утверждается, творится нашим духом в акте опознания его, как таковою. И совершается это путем приложения к некоторому материалу *суждения ценности*, которое относит его к той или иной категории, в нашем случае — категории литературных явлений. Уже одного этого достаточно, чтобы раз на-

всегда отбросить всякие аналогии между наукой о литературе и естественными науками, давно уже осужденные философской критикой и все же без конца повторяемые косной мыслью, ищущей успокоения в мнимом, механическом подобии всех наук» (Смирнов 1923. С. 92-93). На эти замечания сразу же болезненно отреагировал Ю. Н. Тынянов в своем обзоре статьи А. А. Смирнова, обвинив его в упрощенном риккертианстве (Тынянов 1977. С. 139-140). Также метил А. А. Смирнов в опоязовцев, отмечая господствующее в теории литературы в последнее полустолетие стремление к генетическому рассмотрению элементарных образцов и зачаточных явлений вместо завершенных литературных форм: «И здесь опять же сказывается гибельное подражание естествознанию, где понятиям *теоретической* ценности и *теоретической* телеологии нет места, и где поэтому всякая классификация носит генетический характер и основывается на исходных формах» (Смирнов 1923. С. 94). В. Э. Сеземан, отнеся историю искусств, включая и историю литературы, к исторической — в понимании Г. Риккерта — науке, полагал неправомерным уравнение художественных и естественнонаучных фактов и говорил «об особой эстетической реальности, несовпадающей с реальностью эмпирической (обыденного опыта)» (Сеземан 1922. С. 118-120). Поэтому В. Э. Сеземан (как и несколько позднее А. А. Смирнов) вообще считал ошибочной общую тенденцию к перенесению естественнонаучных методов в гуманитарные науки: «Лишь отдав себе отчет в своих систематических основаниях и выяснив точно природу своего предмета, история искусства способна оправдать специфическую особенность свойственных ей методов и избавиться от того засилия естественнонаучного мышления, которое до сих пор сказывается во многих гуманитарных науках. Ведь оценку считают недопустимой в истории искусства прежде всего потому, что она совершенно отсутствует в естественных и математических дисциплинах, т. е. именно в тех науках, которые отличаются своей точностью и логической последовательностью. Иначе говоря, математические и естественнонаучные приемы мышления признают идеалом научности вообще, совершенно забывая о том, что методы какой-нибудь науки определяются прежде всего природой изучаемого ею предмета, а потому методы одной науки не могут быть автоматически переносимы в область другой. Механистическое и математическое мышление, господствующее в естественных науках, характеризуется именно тем, что оно обезличивает исследуемые им предметы, т. е. рассматривает их, вовсе отвлекаясь от того специфического значения и смысла, которым они обладают. А стало быть, ясно, что эти научные методы и приемы совершенно непригодны в том случае, когда знанию поставлена задача вскрыть и уразуметь именно этот *особый* смысл предлежащего явления. Всякая попытка равняться

по естественным наукам и ориентироваться на их методах должна поэтому для истории искусства кончиться неудачей. Мало того, такая попытка направляет науку на ложный путь и извращает ее подлинный смысл» (там же. С. 146-147). Подчеркивая значение оценки при установлении предмета гуманитарных наук, В. Э. Седеман и А. А. Смирнов следуют методологическим принципам Баденской (Фрейбургской) школы, которые еще в 1901 г. со ссылкой на Г. Риккерта отчетливо выразил И. Кон: «историки литературы или пластического искусства часто похваляются своею независимостью от всяких критериев оценки, по их словам, они хотят лишь понимать, предмет сам по себе для них, как и для естествоиспытателей. безразличен <...> Если бы историк искусства не предполагал никаких различий ценности, то он не мог бы вообще отграничить своего материала» (Кон 1921. С. 19). В 1925 г. С. А. Аскольдов ориентацию морфологического (формального) метода на естественнонаучность, — «будем описывать форму. Совсем как в ботанике», — охарактеризовал как «фетишизм перед "научностью"» (Аскольдов 1925. С. 338, 339). Проблема особых методов гуманитарных наук в их отличии от наук естественных была поставлена в 1894 г. в докладе В. Виндельбанда «История и естествознание» как различие номотетических и идиографических наук (Виндельбанд В. История и естествознание: Речь, произнесенная 1 мая 1894 г. в торжественном собрании Страсбургск. ун-та. М., 1901; ср.: Он же. Принципы логики // Логика. М., 1913. Вып. 1. С. 109-110), а затем развернута в трудах Г. Риккерта, наиболее последовательно — в его книге «Науки о природе и науки о культуре» (Риккерт 1911). Эта же проблема неизменно возникала в работах М.М.Б. на всем протяжении его деятельности. Однако, если в 1920-е гг. он обращается к ней лишь в ряде отдельных замечаний, то после обретения им в конце 1920-х гг. основных принципов его философской герменевтики он до последних дней снова и снова разрабатывает варианты собственного обоснования этой проблемы — в «Слове в романе» (*ВЛЭ* 163-165), в наброске «К философским основам гуманитарных наук» (*Т. 5*, 7-10), в работе «Проблема текста» (*Т. 5*. 307-326), в заметках «К методологии гуманитарных наук» (*ЭСТ* 361-373), в записях последних лет (там же. С. 336-360).

19. «Материальная эстетика» — понятие, введенное в *ВМЭ*, однако впоследствии в трудах М.М.Б., за исключением «Ученого сальеризма» (Медведев 1925. С. 266), не встречающееся. Судя по характеристике формального метода как материального во вступительной лекции к курсу «Герой и автор в художественном творчестве» в записи Л. В. Пумпянского (в июле 1924 г.), — «"формальный метод" (на самом деле, материальный)» (С. 327), — определение «материальный» применялось М.М.Б. для обозначения

некоторых направлений современного искусствоведения еще до начала работы над *ВМЭ*, хотя в сохранившемся тексте *АГ* это определение в таком значении не употребляется. Кажущаяся простота объяснения происхождения этого понятия — «материальная эстетика» основывается на «материале» искусств — обманчива. Это понятие могло быть образовано по образцу принятого в европейской философии к началу XX в. различения материальной и формальной этики (Кюльпе 1908. С. 296-306), обсуждаемого в *ФП* (С. 24-28). Или, если учесть обозначение метода формалистов во вступительной лекции к курсу «Герой и автор в художественном творчестве» в записи Л. В. Пумпянского как «материального», — по образцу установленной Г. Риккертом «*материальной* противоположности природы и культуры и *формальной* противоположности естественнонаучного и исторического методов» (Риккерт 1911. С. 51): «так как науки различаются между собой как по трактуемым ими предметам, так и по применяемому ими методу, то и разделение их должно быть проведено как с *материальной*, так и с *формальной* точек зрения <...> причем под многозначащим словом «природа» подразумевают материальное (körperliche), под духом же — психическое (seelische) бытие» (там же. С. 44). В таком случае становится понятной развернутая М.М.Б. критика понимания формалистами их собственных установок как близких естественнонаучным. Однако в возникновении этого понятия могли сыграть роль и другие ассоциации, в частности, искусствоведческие, как например, у А. Г. Горнфельда, сопоставившего приведенные в статьях Б.Л. Богаевского и В.М. Жирмунского в сборнике «Задачи и методы изучения искусств» почти совпадающие цитаты о материале и приеме из эстетического трактата Г. Земпера и статьи В. Б. Шкловского (Горнфельд А. Г. <Письмо в редакцию> // Печать и революция. 1925. № 2. С. 300; Богаевский 1924. С. 21; Жирмунский 1924. С. 128). Еще пример: Э. Утиц, отстаивавший самостоятельность искусствоведения как особой научной дисциплины, среди пяти конструктивных моментов, выделяемых в произведении искусства, называет «принцип материала» (Богаевский 1924. С. 42; ср. Медведев 1925. С. 266). С другой стороны, в *Конспекте МФЯ* в 1928 г. М.М.Б. говорит, что формальный метод образовался, «осложнившись *позитивистическими влияниями*, исходящими от некоторых направлений западноевропейского искусствоведения и лингвистики» (*Конспект МФЯ*. С. 90; ср. *ФМЛ* 80). В. Л. Махлин сопоставил рассмотрение «материальной эстетики» в *АГ*, *ВМЭ* и в «Ученом сальеризме» (Махлин 1996. С. 129-130, 135). Им же предложено расширительное толкование материальной эстетики как культурно-философского явления конца XIX — первой четверти XX в. (Махлин В. Л. «Из революции выходящий»: Программа // Бахтинский сб. М., 1997. Вып. 3. С. 200, 212, 228, 229, 231; Он же. Философская программа

М. М. Бахтина и смена парадигмы в гуманитарном познании. Диссертация в виде научного доклада на соискании степени доктора филос. наук. М., 1997. С. 18-21, 50).

20. Жирмунский 1921. С. 53, 61-62, 65-67; Он же 1924. С. 128, 137-138, 140-144. Подробнее о тематике см. ниже в главе 3 «Проблема материала» (см. прим. 122, 123).

21. О формальной эстетике и эстетике содержания см.: Кюльпе 1908. С. 95-97; Мейман 1919. Ч. 1. С. 13-14; Шпет 1923. С. 55-56. См. также прим. 167, 171 и 205 к *АГ*.

22. «науки об искусстве» (нем.).

23. См.: Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923; Томашевский Б. В. Русское стихосложение: Метрика. Пб., 1923. Безусловное научное значение обеих книг подчеркнуто в обзоре новейших работ по поэтике А. А. Смирнова, появившемся в самом начале 1924 г. (Смирнов 1924. С. 152-154). Научная ценность книги В. М. Жирмунского отмечена в «Ученом сальеризме» (Медведев 1925. С. 272).

24. В *АГ* при рассмотрении импрессивной теории эстетики, среди представителей которой названы деятели западноевропейского формального искусствоведения, фактически, судя по общему контексту, в их числе подразумеваются и теоретики русского формального метода, когда указывается на присущее этому направлению гедонистическое объяснение формы, выводимой из особенностей материала (С. 168). Гедонистическая подоснова соотнесения материала и формы в теории русского формального метода последовательно вскрывается М.М.Б. в *ФМЛ*, где собственно становится главным аргументом при доказательстве его теоретической несостоятельности (*ФМЛ* 21-22, 89, 136, 141). Сходное заключение о гедонистической подоснове русского формального метода было сделано Л. С. Выготским в книге «Психология искусства», завершенной в 1925 г. (Выготский 1968. С. 86, 90, 93). В качества примера ложной методологической предпосылки эстетического анализа Г. Г. Шпет ссылается на такие психологические теории, как теория вчувствования, сопереживания, внутреннего подражания и т. п., которые исходят из эстетического наслаждения как конечной цели конкретного эстетического переживания (Шпет 1923. С. 73-74). Градация психологических теорий эстетического удовольствия — от чистого интеллектуализма до явного гедонизма — представлена у Э. Меймана (Мейман 1919. Ч. 1. С. 66-130). Эстетика М.М.Б. остается вне пределов как такового психологического принципа эстетического удовольствия и наслаждения.

25. Понимание художественного произведения как вещи, которая «ощущается», «делается», в Опоязе получило наиболее яр-

кое выражение у В. Б. Шкловского в статье «Искусство как прием» (1917): «художественность, относимость к поэзии данной вещи, есть результат способа нашего восприятия; вещами художественными же, в тесном смысле, мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приемами, цель которых состояла в том, чтобы эти вещи по возможности наверняка воспринимались как художественные»; «Образ поэтический — это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ он равен по задаче другим приемам поэтического языка <...> равен всем этим способам увеличения ощущения вещи (вещами могут быть и слова или даже звуки самого произведения)» (Шкловский 1990. С. 60, 61; ср. *ФМЛ* 89, 91, 203, 204, 206). Эта опоязовская установка затем нашла свое развитие в 1920-е гг. в лефовской идеологии. И этой понятийной системы координат В. Б. Шкловский не покидает даже тогда, когда в брошюре «Розанов» в 1921 г. делает утверждение во всем обратное предыдущему: «Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов» (там же. С. 120). Сходным образом, казалось бы, и Г. О. Винокур в 1923 г. в статье «Поэтика. Лингвистика. Социология» рассматривает слово как вещь и материал поэтического творчества: «поэтическое творчество — есть работа над словом уже не как над знаком только, а как над *вещью* <...> смысл здесь берется как вещь, как *материал стройки*, как одно из звеньев конструкции<...> Слово, взятое как вещь<...>» (Винокур 1990. С. 27). М. И. Шапир в своих комментариях совершенно справедливо указывает, что Г. О. Винокур в данном случае основывался на «Эстетических фрагментах» Г. Г. Шпета (Шапир 1990. С. 277). Однако М. И. Шапир обуженно толкует Г. О. Винокура, ссылаясь на определение Г. Г. Шпета — «Слово есть также *вещь*» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 2. С. 61), — относящееся между тем у Г. Г. Шпета к синтаксису и далее к поэтике, тогда как употребление категории смысла подразумевает более широкое понимание Г. О. Винокуром данного определения Г. Г. Шпета. И действительно, в отличие от заимстованного из феноменологии и вульгарно истолкованного у опоязовцев, у В. Б. Шкловского, понятия «вещи», у Г. Г. Шпета и, следовательно, Г. О. Винокура дается иное его понимание в эстетическом и поэтическом аспектах. Г. Г. Шпет в статье «Проблемы современной эстетики», которая должна была составить 4-й выпуск «Эстетических фрагментов», отвергает «квалификацию эстетического предмета как прагматической вещи» (Шпет 1923. С. 68), и, развивая принципы своей философской герменевтики, подвергает критике чисто феноменологический подход: «и феноменологи, в поисках непосредственной данности воспринимаемой действительности, сильно упрощают проблему действительности, обращаясь к действительности только "природной". На самом деле,

окружающая нас действительность prima facie именно действительность не "природная", а "социальная", "историческая", "культурная"» (там же. С. 74). Эстетический предмет, по определению Г. Г. Шпета, — и предмет социального обихода, жизни, употребления, и, в первую очередь, предмет отрешенного культурного бытия, искусства: «Искусство не только "передает" смыслы, но отображает также душевные волнения, стремления, реакции. Оно не только социальная вещь и, как такая, средство, но также культурная "ценность", будучи индексом и как бы "составною частью" основной культурной категории, — противопоставляемой социальной категории "только вещи и средства", — "самоцели", "лица", "личности"» (там же. С. 76). Стремление Г. Г. Шпета показать разницу между прагматической вещью и условной «естественностью» феноменологии и эстетическим предметом столь велико, что он прибегает к вовсе не свойственному его философии понятию ценности.

26. Об «ощутимости», «сделанности» формы, построения и т. п. писал В. Б. Шкловский в статье «Искусство как прием» (1917): «искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно» (Шкловский 1990. С. 63; ср. *ФМЛ* 89). В. М. Жирмунский в варианте 1924 г. статьи «Задачи поэтики» при переходе к рассмотрению вопросов композиции воспроизвел основанное на понятии «ощутимости» образное определение В. Б. Шкловского из его статей «Искусство как прием» и «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля»: «построение поэтического произведения также подчиняется художественному закону, становится самостоятельным средством воздействия на читателя, закономерно расчлененной художественной композицией: ее идеальный тип — кривая линия, строение которой ощущается» (Жирмунский 1924. С. 141), хотя уже прежде возразил в статье «К вопросу о "формальном методе"» против приемов остранения и затрудненной формы и ощущения их, как основных факторов в развитии искусства (Жирмунский 1923. С. 15-16; ср. *ФМЛ* 201-202). Эпатирующий по отношению к предшествующим эстетическим и художественным концепциям тезис о «сделанности» произведения словесного творчества отразился в названиях работ опоязовцев конца 1910-х — начала 1920-х гг. — «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919) Б. М. Эйхенбаума и «Как сделан "Дон-Кихот"» (1920) В. Б. Шкловского. В «Письме к Роману Якобсону», напечатанному в журнале «Книжный угол» (1922. № 8), В. Б. Шкловский писал: «Мы знаем теперь, как сделана жизнь, и как сделан «Дон-Кихот», и как сделан автомобиль» (Шкловский 1990. С. 146). Это заявление В. Б. Шкловского Б. А. Ларин охарактеризовал как «взгляд, что в искусстве все предназначено, как в кустарном производстве» (Ларин 1923.

С. 89). М.М.Б. в «Ученом сальеризме» относительно работы В. Б. Шкловского заметил: «Его претензии на знание того, как сделан «Дон-Кихот» или какое-либо другое произведение — по меньшей мере преувеличены» (Медведев 1925. С. 270). Значение понятия «ощутимости» как основного объяснительного принципа построения литературного произведения в теории формального метода подробно рассмотрено в *ФМЛ* (*ФМЛ* 40, 123-125, 152-153, 156, 200-203, 206, 209, 212, 223-225).

27. В данном случае М.М.Б. воспроизводит основное философское положение *ФП* о недоступности для теоретического сознания действительности нравственного поступка; возможно лишь его феноменологическое описание посредством естественного языка (С. 31-31; 38). См. прим. 92.

28. В. М. Жирмунский в «Задачах поэтики» писал о беспредметности и отсутствии тематической определенности в музыке (Жирмунский 1921. С. 53, 66; Он же 1924. С. 129, 142, 143), подчеркнув в дополнении к варианту статьи 1924 г., что «в музыке, как искусстве беспредметном, особенности художественного жанра *всецело* определяются его композицией» (Жирмунский 1924. С. 142). Положение о содержательности музыкальных форм обосновано в *АГ* (С. 256-257). См. ниже об анализе музыкального произведения в главах 2 и 3 (С. 298-299, 310-311). См. прим. 95.

29. Эстетическая (и художественная) деятельность — одна из категорий европейской эстетики начала XX в. (Мейман 1919. Ч. 1. С. 65, 73, 155-166; Ч. 2. С. 54-103), употребляемая в *ФП* (С. 7, 66). В *АГ* эта категория характеризуется активностью (С. 141) оформления и завершения (С. 107, 248). В. Ляпунов отмечает, что в европейской эстетике начала XX в. (М. Дессуар) художественная деятельность рассматривалась в качестве частного случая эстетической (Liapunov V. Notes // Bakhtin M. M. Art and answerability: Early philosophical essays / Eds. M. Holquist and V. Liapunov; translation by V. Liapunov. Austin: Univ. of Texas Press, 1990. P. 238, 254; ср. Богаевский 1924. С. 40). Однако, хотя в ранних работах М.М.Б. эстетическая и художественная деятельность различаются, в большинстве случаев при анализе они совпадают, ибо у него, как и у Г. Когена, эстетика основывается на искусстве. В *АГ* подчеркивается активный характер эстетической деятельности автора и созерцателя (С. 142).

30. Употребление понятия «эстетический объект» в русской эстетике и теории литературы 1910-х — 1920-х гг. связано с русским переводом «Философии искусства» Б. Христиансена (1911), а после 1921 г. также с переводом книги И. Кона «Общая эстетика» (1921), какова бы ни была предшествовавшая этим авторам традиция истолкования этого понятия. Различие внешнего и

внутреннего эстетического объекта в феноменологической традиции, на первый взгляд, сходное с определениями в ранних работах М.М.Б., в частности, в *АГ* (С. 168-169), может иметь только типологическое значение, не говоря уже о несовпадении основных установок гуссерлианской феноменологии и философии М.М.Б., какие бы точки пересечения с философией Э. Гуссерля и привнесения из нее ни появлялись в бахтинских работах 1920-х гг. У М.М.Б. понятие эстетический объект встречается только в *АГ*, *ВМЭ*, «Ученом сальризме» (Медведев 1925. С. 267, 270, 274) и статье «О границах поэтики и лингвистики» (Волошинов 1930. С. 206, 223-226). Уже Н. А. Бердяев в «Смысле творчества» (1916) привел цитату из книги Б. Христиансена об отличии эстетического объекта от внешнего произведения искусства, чтобы подчеркнуть для своих целей «творческую природу всякого эстетического восприятия и внечувственный, сверхэмпирический характер всякого художественного произведения» (Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл Творчества. М., 1989. С. 571-572; ср. Христиансен 1911. С. 197). Однако в *АГ* М.М.Б. производит анализ этого понятия, несомненно, в связи с тем, что оно фигурирует в статье В. М. Жирмунского «Задачи поэтики» в варианте 1921 г. (Жирмунский 1921. С. 52, 53), поскольку *АГ*, как позднее и *ВМЭ*, в значительной мере построен на обсуждении положений этой статьи и полемике с ней. В этом варианте 1921 г. В. М. Жирмунский фактически отождествляет эстетический объект с наличным художественным произведением, рассматривая содержание эстетического объекта в качестве тематического момента художественного произведения. В варианте статьи 1924 г., значительно переработанном и дополненном, прежнее понимание этого вопроса сохраняется: задача поэтики заключается в изучении структуры эстетического объекта, т. е. того же наличного художественного произведения слова. При этом делается оговорка, что эстетический объект, признаки которого нам даны в интуитивном художественном опыте, и эстетическое переживание, как находящиеся за пределами поэтики, подлежат вéдению философской эстетики (Жирмунский 1924. С. 133). Действительно, у Б. Христиансена анализ эстетического объекта ведется со стороны воспринимающего, переходящего от «чувственных качеств» («чувственных форм») внешнего произведения (Христиансен 1911. С. 42, 50, 54) к «эмоциональным качествам или впечатлениям» («вторичным впечатлениям»), т. е. к «вторично-творческому синтезу» эстетического объекта (там же. С. 197-198). Таким образом, «эстетический объект не тождественен с внешним произведением искусства» (там же. С. 50). «Структура эстетического объекта» понимается Б. Христиансеном как одновременная дифференцированность и объединенность трех разнородных факторов внешнего художественного произведения: формы, материала и содержания (там же.

С. 50, 70, 102). Однако со стороны воспринимающего и созерцающего субъекта только впечатления, «безóбразные эмоциональные элементы форм, предметного, материала являются настоящими слагаемыми эстетического объекта» (там же. С. 103). Субъективный произвол в процессе вторично-творческого синтеза, по Б. Христиансену, устраняется в художественном произведении посредством доминанты и единства стиля (там же. С. 209-210). Поскольку в результатах этого синтеза Б. Христиансен не видит каких-либо закономерностей, значимых для поэтики, это позволяет В. М. Жирмунскому отвлечься от процесса «эстетического переживания» как субъективного и рассматривать эстетический объект как сочетание трех факторов, — материала, содержания и формы, — т. е. фактически отождествляя его с художественным произведением. И. Кон под эстетическим объектом подразумевает эстетическую ценность или совокупность эстетических ценностей, однако, само понятие «эстетический объект» не является у него в отличие от Б. Христиансена предметом особого теоретического рассмотрения (Кон 1921. С. 39, 217). В. Э. Сеземан попытался поправить установленное Б. Христиансеном деление на объективность чувственно данного внешнего произведения и субъективность процесса синтеза эстетического объекта в акте восприятия, указав на то, что оба эти момента составляют нераздельное предметное единство в непосредственном художественном восприятии, т. е. «эстетический объект обладает полновластной реальностью лишь в живом художественном восприятии», познание и понимание которого «достигается только через непосредственное переживание того творческого акта восприятия, который создает этот объект» (Сеземан 1922. С. 120-121). Отсюда В. Э. Сеземан приходит к выводу, что «всякий эстетический объект являет собою не только некоторое завершенное в себе единство, но обладает также известной внутренней расчлененностью (сохраняющимся в единстве многообразием элементов), и притом в двояком отношении»: в самостоятельности частей и в композиционном единстве ряда эстетических факторов и моментов (там же. С. 126-127). Напротив, А. А. Смирнов, полемизируя с В. Э. Сеземаном, не допускал членения поэтического произведения (т. е. эстетического объекта), поскольку согласно его классификации «поэзия» как высшее проявление словесного ходожественного творчества в отличие от «словесности» и «литературы» требует особых методов изучения (Смирнов 1923. С. 104). Остальные исследователи в 1920-е гг., подобно В. М. Жирмунскому, по преимуществу употребляют понятие эстетического объекта в качестве аналога художественного произведения: В. В. Виноградов (Виноградов 1976. С. 231, 232, 370, 374-376, 383, 394, 395; Он же 1980. С. 6, 39, 40), Б. А. Ларин (Ларин 1923. С. 69, 83), А. П. Скафтымов (Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин: Очерки. М.;

Саратов, 1924. С. 99) и др. Б. М. Энгельгардт в книге «Формальный метод в истории литературы» (1927) рассматривает понятие эстетического объекта с точки зрения выдвинутого им проекционного метода, т. е. полагая в качестве объекта эстетического изучения художественное произведение как данность, внеположную сознанию (Энгельгардт 1995. С. 39-46, 49). П. Н. Сакулин в своем отклике на «Задачи поэтики» В. М. Жирмунского высказал мнение о необходимости обращения к анализу того, что Христиансен называет эстетическим объектом (Сакулин 1923. С. 92). В 1926 г. видный представитель формальной школы С. И. Бернштейн вновь вслед за Б. Христиансеном и В. М. Жирмунским обращается к этому понятию, хотя и истолковывает его в принципах теории формального метода (Бернштейн 1927. С. 27, 38-39). В *АГ* М.М.Б. говорит о несовпадении внутренней эстетической формы, т. е. формы эстетического объекта, строящейся на основе художественного произведения, с внешней, эмпирической эстетической формой, т. е. материальной формой этого произведения (С. 168-169), а также предусматривает членение эстетического объекта, полагая красоту, возвышенное, трагическое — категориями его структуры (С. 139). Но только в *ВМЭ* дается последовательное определение структуры эстетического объекта. Таким образом, М.М.Б. в *АГ* и *ВМЭ* подобно Б. Христиансену сохраняет отличие эстетического объекта от внешнего произведения, подобно В. Э. Сеземану допускает членение эстетического объекта, подобно В. М. Жирмунскому отвлекается от психологического понимания субъективного акта художественного восприятия: эстетический объект как содержание эстетической деятельности структурирован и, следовательно, независим от психологических актов творчества и созерцания творца и созерцателя, т. е. М.М.Б. не вводит в структуру эстетического объекта чисто психологических актов его созидания и в то же время выступает против его эмпиризации (см. ниже С. 305, 309). В статье «О границах поэтики и лингвистики» М.М.Б. показывает свое, вероятно, изначальное, неприятие психологизирующего и субъективирующего понимания эстетического объекта у Б. Христиансена и, естественно, у последовавших за ним В. Э. Сеземана и А. А. Смирнова: «“эстетический объект” <...> не является “образом, построенным в субъекте”, — как весьма психологистично рисует его себе Б. Христиансен» (Волошинов 1930. С. 224). Кроме того, он возражает, имея в виду В. В. Виноградова, против позитивистской «лингвистической материализации эстетического объекта», который никоим образом «не является совокупностью стилистических приемов, т. е. вещно-словесной данностью произведения» (там же). Но также без сочувствия он относится и к представлению В. В. Виноградова о «вечной, над-индивидуальной сущности» эстетического объекта (Виноградов 1976. С. 232), которое, по нашему мнению,

скорее всего восходит к ценностному определению эстетического объекта в «Общей эстетике» И. Кона (Волошинов 1930. С. 224). В статье 1930 г. М.М.Б. заново формулирует понятие эстетического объекта, который «есть прежде всего динамическая система ценностных *знаков*, есть *идеологическое* образование, возникающее в процессе особого социального общения и закрепленное в произведении как материальном medium'е этого общения» (там же). Отметив, что «эстетический объект никогда *не дан* как готовая, конкретно наличествующая вещь; он всегда *задан*, задан как *интенция*, как направленность художественно-творческой работы и художественно-сотворческого созерцания», М.М.Б. вместе с тем сохраняет зафиксированную в *АГ* и *ВМЭ* антипсихологическую трактовку эстетического объекта и рассматривает его как феномен, «который является выразителем ценностно-иерархического взаимоотношения трех конституирующих его форму ингредиентов — "автора", "героя" и "слушателя"» (там же. С. 224-225). Таким образом, и в рамках бахтинской философской герменевтики второй половины 1920-х гг. эстетический объект является результатом взаимодействия социальных оценок, т. е. эмоцинально-волевых тонов, выраженных в различных типах высказываний и разновидностях речевых жанров. См. также прим. 197 к *АГ*.

31. Термин «архитектоника» в качестве философского понятия употребляется в *ФП* (С. 15, 49, 56). Его применение в таком значении восходит к «Критике чистого разума» И. Канта и кантианской традиции (Кант И. Соч. в 6-ти тт. М.: Мысль, 1964. Т. 3. С. 440, 680-692; см. прим. 20 к *АГ*). Однако в том же труде *ФП* этот термин используется в качестве эстетического и искусствоведческого понятия в силу аналогической близости мира искусства к миру поступка (С. 50, 58, 60, 65, 66). В *АГ* производится детализация «архитектоники» как собственно эстетической категории. Прежде всего, вводится понятие «архитектоники эстетического объекта» (С. 87). Архитектоника, с одной стороны, рассматривается как некий организационный принцип, «как воззрительно необходимое, не случайное расположение и связь конкретных, единственных частей и моментов в завершенное целое» (С. 70), а с другой стороны, относительно подлежащих творческому оформлению моментов говорится об «архитектонике ценностной, временной, пространственной и смысловой» (С. 72). Но только в *ВМЭ* представление о членении эстетического объекта достигает исследовательской ясности посредством введения понятия «архитектонические формы». Применение термина «архитектоника» как эстетического понятия у М.М.Б. было связано с многообразным употреблением этого термина в философской и эстетической культуре 1910-х гг. Обычно считается, что представителями формального метода, точнее, Опояза, термин «архитектоника» был

заимствован непосредственно из знаменитого труда А. Гильдебранда (Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1914. С. 4; Чудаков 1990. С. 5). Впрочем, уделивший внимание истории этого термина О. А. Ханзен-Лёве возводит его также к книге Э. Ганслика: «В вопросе о стиле *архитектоническая* сторона музыкально-прекрасного явственно выступает на первый план» (Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: Опыт поверки музыкальной эстетики. М., 1895. С. 108; Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. С. 182). Однако сфера его применения была во много раз шире. Так, о распространенности философского термина «архитектоника» в первой четверти XX в. свидетельствует его наличие в переводах сочинений Н. Гартмана, Г. Гомперца, В. Дильтея, Г. Зиммеля, а также в оригинальных трудах И. И. Лапшина, В. А. Савальского и др. Усвоению этого понятия в русском художественном сознании во многом способствовали книги «Ренессанс и барокко» (рус. пер. 1913) и «Классическое искусство» (рус. пер. 1912) Г. Вельфлина, испытавшего сильнейшее влияние идей А. Гильдебранда. К середине 1910-х гг. термин «архитектоника» («архитектонический») входит в обиходный язык символистской критики и теории (Ю. Айхенвальд, Вяч. Иванов, В. Пяст, Г. Чулков). Для особенностей употребления этого термина у М.М.Б. и у такого новобранца Опояза, каким был в 1920 г. В. В. Виноградов, чрезвычайно важно, что он встречается, в частности, в статье Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (Иванов В. И. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические М., 1916. С. 20). Т. И. Райнов, опираясь на книгу А. Гильдебранда, одним из первых в русской традиции последовательно применил понятие «архитектоники» к анализу литературного произведения (Райнов Т. И . «Обрыв» Гончарова как художественное целое // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. 7. С. 32-75). Опыт применения этого понятия у Т. И. Райнова, скорее всего, и был в первую очередь подхвачен формалистами. Появление термина «архитектоника», как и ряда других терминов, в работах представителей формального метода относится к 1920-1921 гг., когда после сближения с Опоязом В. М. Жирмунского и В. В. Виноградова, согласно справедливому замечанию М.М.Б. в *ФМЛ*, была предпринята попытка придать первоначальным футуристическим декларациям опоязовцев статус научной дисциплины (*ФМЛ* 93). Этот темный и почти не засвидетельствованный документально период 1920-1921 гг. и был действительным — в теоретическом отношении — героическим периодом теории формального метода, после которого почти сразу и наступил его распад, как и распад Опояза. Именно в этот период происходит необычайное расширение теоретического аппарата опоязовцев. Помимо «архитектоники» к этому периоду отно-

сится введение таких понятий, как «мелодика» (Б. М. Эйхенбаум), «языковое сознание», «поэтическая символика», «функционально-имманентный и ретроспективно-проекционный методы» (В. В. Виноградов), «эстетический объект», «единство художественного задания» (В. М. Жирмунский) и, скорее всего, терминология книги Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка». В. М. Жирмунский упоминает также предложенный В. В. Виноградовым термин «палеонтология языка» (Жирмунский 1921. С. 64). Называем лишь термины, которые не прижились или не получили четкого логического определения, тогда как другие, возникшие в те же годы, были приняты, например, «тема», «доминанта», «телеология», «сказ» и некоторые другие. Почти все они остались непроясненными в их точном значении и не закрепились, и по большей части употреблялись лишь в работах собственных создателей, да и то до определенной поры. Так, в *ФМЛ* М.М.Б. сожалел, сославшись на книгу А. Гильдебранда, что термин последнего «архитектоника» не получил распространения (*ФМЛ* 64-65). Такое сожаление естественно, учитывая опыт применения этого термина в ранних бахтинских работах. К числу опоязовских понятий 1919-1921 гг., характеризующихся расплывчатым значением, принадлежит и «архитектоника». Как термин «архитектоника» появляется в написанных в 1920-1921 гг. статьях В. В. Виноградова «Сюжет и композиция повести Гоголя “Нос”», «Стиль петербургской поэмы «Двойник» (Опыт лингвистического анализа)» и в рецензиях на брошюру Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь (К теории пародии)» и на книгу В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» (Виноградов В. В. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Начала. 1921. № 1. С. 92, 94; Он же 1976. С. 135, 460, 463; ср. там же. С. 67), а также в завершенных в это время книгах Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» и «Молодой Толстой» (Эйхенбаум 1969. С. 346, 383, 445; Он же 1987. С. 51, 56). Но и позднее, в 1922-1923 гг., В. В. Виноградов использует этот термин в статье «Сюжет и архитектоника романа Достоевского “Бедные люди”» и в книге «О поэзии Анны Ахматовой», а также в 1925 г. в работе «Проблема сказа в стилистике» (Виноградов 1976. С. 168, 176, 178, 187, 375, 378, 380, 434, 438, 442, 451; Он же 1980. С. 43). Упоминает этот термин и поддерживавший в эти годы близкие отношения с В. В. Виноградовым А. С. Долинин, в статье о творчестве Ф. М. Достоевского (Долинин А. С. «Исповедь Ставрогина» (В связи с композицией «Бесов») // Лит. мысль. Пг., 1922. [Вып.] 1. С. 139), а также принимавший участие в деятельности Опояза Б. А. Ларин, в работе, датированной 1922 г. (Ларин 1923. С. 74). Близкий к В. В. Виноградову в те же годы Б. М. Энгельгардт в книге «Формальный метод в истории литературы», законченной в 1925 г., пишет об «архитектонических элементах словесного ря-

да», «жанровой архитектонике» (Энгельгардт 1995. С. 80). К середине 1920-х гг. термин получает распространение и за пределами Опояза — в книге А. П. Скафтымова «Поэтика и генезис былин» (Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин: Очерки. М.; Саратов, 1924. С. 45, 88, 100, 119, 121). Наконец, О. А. Ханзен-Лёве известны и другие случаи его использования в 1920-е гг. (Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм. М., 2001. С. 182). Одновременное появление в трудах, написанных или задуманных в 1920-1921 гг., термина «морфология» (Жирмунский 1921. С. 70, 76; Он же 1975. С. 472; Он же 1977. С. 85; Эйхенбаум 1987. С. 34, 35; Сеземан 1922. С. 129, 131, 139, 145; предисловие к «Молодому Толстому» со словами о «формальном» — «я бы охотнее назвал его *морфологическим*» — методе датировано июнем 1921 г.; см. прим. 3) позволяет предположить, что оба термина могли быть введены в употребление в Опоязе также и под влиянием немецкого литературоведения 1910-х гг., где они в свою очередь восходили к Гете и к новому немецкому искусствоведению. См. упоминание этих терминов в появившейся в 1927 г. статье В. М. Жирмунского «Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии» (Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 106, 115, 118, 122, 123) и в материалах обзора «“Формальный метод” на Западе» Р. О. Шор, сторонницы Г. Г. Шпета (Шор 1927. С. 132, 137, 138, 142), стремившейся показать, что в положениях «крайнего «реторического» направления в немецкой науке о литературе» 1910-х гг. «высказано в более связной и мотивированной форме все то, что, по мнению многих, является достижением наших формалистов в области теории литературоведения» (там же. С. 142). Ср. также перевод работ «Архитектоника драм Шекспира» («Shakespeares dramatishe Baukunst») О. Вальцеля и «Морфология романа» В. Дибелиуса, помещенных в сборнике «Проблемы литературной формы» (Проблемы литературной формы: Сб. ст. О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Л. Шпитцера / Пер. под ред. и с предисл. В. М. Жирмунского. Л., 1928).

32. Те несколько случаев употребления в ранних работах М.М.Б. понятий «телеология», «телеологический», «телос» («цель») в качестве особых терминов обусловлены философским, эстетическим и теоретико-литературным контекстом первой четверти XX в. Во вступительной лекции к курсу «Герой и автор в художественном творчестве» в записи Л. В. Пумпянского (в июле 1924 г.) М.М.Б. отмечает, что наряду с естественнонаучностью существует другой тип научности — «научность гуманитарных наук, определяемая отношением к эмпирии и отношением к смыслу и цели» (С. 327). На протяжении всей своей творческой деятельности М.М.Б. неоднократно возвращался к вопросу обоснования различия этих двух типов научности (см. прим. 18), однако всякий

раз это различие раскрывалось им только в его собственно бахтинских категориях — автора и героя, я и другого, диалогического понимания и т. д. Лекцию 1924 г. в записи Л. В. Пумпянского он начинает с изложения — в качестве исходной точки — общепризнанного различия этих типов научности, показанного в трудах Г. Риккерта, прежде всего, в его книге «Науки о природе и науки о культуре», в которой наукам о культуре приписывались ценность, смысл, цель (телеологичность). Также, скорее всего, с риккертианским различением этих типов научности по материальному и формальному принципам связано определение в лекции 1924 г. «формального метода» как материального (см. прим. 19). Вместе с тем рассмотрение в лекции 1924 г. и в *ВМЭ* рикертианской категории «телоса» применительно к художественному творчеству напрямую соотносится с теоретическим спорами начала 1920-х гг. При этом в лекции 1924 г. в полном соответствии с риккертианской проблематикой М.М.Б. утверждает, что смещение в сторону материала отнюдь не избавляет формалистов от необходимости в той или иной мере следовать телеологическому методу, отвечающему характеру наук о культуре, поскольку в противном случае изучение материала, например, в словесном творчестве, распадается на отдельные суждения, не выходящие за пределы лингвистики (С. 327). На этом этапе, т. е. накануне решительного пересмотра современных постулатов о языке в конце 1920-х гг., в лекции 1924 г., в *ВМЭ* (правда, только в качестве исходной посылки) и во всех последующих работах, включая *ФМЛ*, до *МФЯ*, он относит лингвистику к дисциплинам, подчиненным естественнонаучным закономерностям, подобно Г. Риккерту, который, хотя и располагал языкознание в промежуточной области между двумя названными типами научности, однако, опираясь при обосновании своей методологии, в частности, на эпохальную в своем роде книгу «Принципы истории языка» младограмматика Г. Пауля, вслед за Г. Паулем полагал, что языкознание содержит в себе особенно много элементов, образованных генерализующим методом, т. е. методом естественных наук (Риккерт 1911. С. 155). Исключительное влияние риккертианства и соответственно особое значение принципа телеологии в русской философии 1910-х гг., — Б. В. Яковенко наиболее значительными современными философскими течениями называл марбургскую школу и школу телеологического критицизма Виндельбанда-Риккерта, а наиболее значительными трудами в области эстетики — сочинения И. Кона и Б. Христиансена (Яковенко 1910. С. 256, 264), — способствовало тому, что в 1920-1921 гг., т. е. при попытке придать формальному методу статус научной дисциплины, в его терминологический аппарат, с неизбежными изменениями в содержании, было введено заимствованное из «Философии искусства» Б. Христиансена, наряду с другими понятиями, также понятие «телеологии»: «в

эстетическом объекте важнее всего телеологическая структура» (Христиансен 1911. С. 100, 113, 145). С периодом 1920-1921 гг. связано употребление этого термина у В. М. Жирмунского (Жирмунский 1921. С. 55, 62, 68, 69, 71) и Б. М. Эйхенбаума (Эйхенбаум 1969. С. 337); несколько позднее он встречается у В. В. Виноградова (Виноградов 1976. С. 168, 384, 395), у ученика Г. Риккерта — Б. М. Энгельгардта в книге о формальном методе (Энгельгардт 1995. С. 36-37, 46-47, 49-50, 59-61, 63-65, 68-69, 75, 83, 89-93), писавшего о распространении телеологического принципа «в последнее время» в частной и общей лингвистике (там же. С. 63-64), и, что особенно показательно, у С. Д. Балухатого в 1926 г. как «эмоциональная» и «моральная телеология» (Балухатый С. Д. К поэтике мелодрамы // Поэтика. Л., 1927. Вып. 3. С. 64, 68; Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 528). Эклектизм в привнесении этого термина у формалистов, отмеченный М.М.Б. в лекции 1924 г. (С. 327), и обусловлен тем, что телеологическое объяснение не выходит за пределы основной установки формального метода, дихотомии материала и приема: «Понятие художественного «приема» есть прежде всего понятие телеологическое, так как предполагает обработку материала соответственно художественному заданию» (Жирмунский В. М. <Рец.> Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 215); «поэтика строится на основе телеологического принципа и потому исходит из понятия *приема*» (Эйхенбаум 1969. С. 337). Полемизируя с формалистами, В. Э. Сеземан и А. А. Смирнов, в полном согласии с методологией Г. Риккерта, понимают телеологический принцип в его неразрывности с категориями ценности и оценки (Сеземан 1922. С. 125, 130, 131, 135, 144; Смирнов 1923. С. 93. 94, 96, 103). А. П. Скафтымов в написанной зимой 1922-1923 гг. и опубликованной в 1924 г. статье о романе Ф. М. Достоевского «Идиот», критикуя крайности опоязовцев в определении самодостаточности приема и синтезировав замечания В. М. Жирмунского, В. Э. Сеземана, А. А. Смирнова и других исследователей начала 1920-х гг., выдвинул положение о телеологии как основном принципе построения художественного произведения (Скафтымов 1972. С. 23-31). В *ВМЭ* М.М.Б. использует это понятие, принадлежащее философскому языку Г. Риккерта и принятое в современных ему литературно-теоретических трудах, чтобы подчеркнуть предложенное им разграничение между структурой эстетического объекта (архитектоникой) и внешним произведением (композицией). Вместе с тем, в истории формальной школы обсуждение телеологического принципа в 1920-1921 гг. оказалось первым симптомом кризиса, первым признаком ее грядущего распада в момент относительного равновесия и единства (см. прим. 13). Проблема разграничения лингвистики и поэтики возникла в 1920 г. во время обсуждения в

Опоязе доклада Р. О. Якобсона, появившегося в виде отдельного издания в 1921 г. («Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Хлебников»), и была вновь затронута в печатных откликах на книгу участников обсуждения. В этих откликах 1921-1922 гг. В. М. Жирмунский, Б. М. Эйхенбаум и В. В. Виноградов возражали против подхода Р. О. Якобсона к поэтическому языку с точки зрения «поэтической диалектологии» (Жирмунский 1921. С. 69; Он же. <Рец.> Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 214; Эйхенбаум 1969. С. 335; Виноградов 1976. С. 463-464). При этом В. М. Жирмунский и Б. М. Эйхенбаум, возражая против крайностей «лингвистической поэтики» Р. О. Якобсона, утверждали, что поэтика должна исходить из телеологического принципа. К тому же Б. М. Эйхенбаум отнес лингвистику к естественным наукам, указав, что, в отличие от поэтики, она подчиняется иным закономерностям: «Лингвистика оказывается в ряду наук о природе, поэтика — в ряду наук о духе <...> лингвистика же, как и все естествознание, имеет дело с категорией причинности и потому исходит из понятия *явления как таковое*» (Эйхенбаум 1969. С. 337). Проведенное Б. М. Эйхенбаумом различение лингвистики и поэтики ретроспективно вызвало нарекания в поверхностности лингвистических представлений опоязовцев со стороны историографии формального метода, находившейся под подавляющим влиянием Р. О. Якобсона (см. прим. 13). С той же точки зрения показана история понятия художественной телеологии в 1920-е гг. в комментариях к теоретическим трудам Ю. Н. Тынянова (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 528). Однако, даже помимо того, что впоследствии Б. М. Эйхенбаум более не обращается ни к понятию «телеология», ни к упомянутой проблеме, а применение этого понятия и сходство в аргументации с В. М. Жирмунским в полемике с Р. О. Якобсоном вполне объяснимы относительным единством Опояза в 1920-1921 гг., а также наряду с тем, что Ю. Н. Тынянов в статье 1927 г «О литературной эволюции» прямо отказывается от данного понятия (Тынянов 1977. С. 278) в полном согласии с декларативным отказом крайних опоязовцев от всякой эстетической теории, необходимо также учитывать, что в момент полемики Р. О. Якобсон и Б. М. Эйхенбаум исходили из разных философских традиций: Б. М. Эйхенбаум опирается на риккертианское деление наук о природе и наук о духе, а Р. О. Якобсон, что и сказалось в его определениях, на феноменологию Г. Г. Шпета, враждебного любым видам неокантианства. Столь же неправомерно видеть в этой полемике противостояние Московского лингвистического кружка, ориентированного на лингвистику, и Опояза, в лице В. Б. Шкловского и Б. М. Эйхенбаума, ориентированного на теорию литературы (Эрлих 1996. С. 92). Опояз, каким он был в 1920-1921 гг., столь же решительно ставил во главу угла

лингвистику, и В. М. Жирмунский, утверждавший, что «в основу систематического построения поэтики, естественно, должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика» (Жирмунский 1921. С. 62), выступал заодно с В. Б. Шкловским в спорах с Р. О. Якобсоном (Эйхенбаум 1969. С. 337). Различие Московского лингвистического кружка и Опояза 1920-1921 гг. заключалось в разных концециях языка, из которых они исходили. Причем у Б. М. Эйхенбаума это отличие проявилось, конечно, опосредованно. В. М. Жирмунский же, основываясь на концепциях новейшей лингвистики (в варинте 1924 г. статьи «Задачи поэтики» он ссылается на И. А. Бодуэна де Куртенэ — Жирмунский 1924. С. 132) и на традиции романтического языкознания (от А. Шлегеля, В. Гумбольдта и А. А. Потебни до К. Фосслера) с его представлением о языке как деятельности (Жирмунский 1921. С. 57), расценивает теорию языка Р. О. Якобсона и его лингвистическую поэтику («поэтическую диалектологию», или, по определению В. М. Жирмунского, «изучение художественного стиля данного поэта или памятника, как особого "диалекта"») как рецидив устарелого исторического языкознания с его натуралистическими методами, наиболее ярко выраженными, следует полагать, по его мнению, у младограмматиков (Жирмунский 1921. С. 57, 69; ср., однако, Чудаков 1980. С. 286-289). О том, насколько расходились лингвистические концепции В.М.Жирмунского и Р. О. Якобсона, свидетельствует и то, что Р. О. Якобсон в 1920-е гг. не принял исходившую во многом из тех же предпосылок романтического языкознания, что и построения В. М. Жирмунского, философскую герменевтику языка Г. Г. Шпета. Кроме того, по мнению В. М. Жирмунского, поэтическая практика футуризма с его культом «самовитого слова», открывавшая возможность ее изучения методами исторической лингвистики, и предопределила узколингвистическое понимание поэтики у Р. О. Якобсона (Жирмунский 1921. С. 69; Он же. <Рец.> Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 214-215). Именно это обстоятельство способствовало сближению Р. О. Якобсона с крайними опоязовцами. Вместе с тем, В. М. Жирмунский, вероятно, под влиянием В. В. Виноградова, который позднее, в 1922-1923 гг., дважды печатно порицал Б. М. Эйхенбаума за отрицание телеологического характера языка (Виноградов 1922. С. 92; Он же 1980. С. 7; ср. также: там же. С. 320), в отличие от своей рецензии на книгу Р. О. Якобсона, в помещенной в том же номере журнала «Начала» статье «Задачи поэтики» отмечает, что «современные лингвистические теории видят в развитии языка некоторую внутреннюю телеологию», что «существенной является внутренняя телеологическая структура языковой формы как «деятельности» и что в соответствии с функциональным подходом к языковым

формам «во многих отношениях история языка должна рассматриваться и изучаться телеологически» (Жирмунский 1921. С. 57; ср. Он же 1975. С. 435, 627). Более того, со ссылкой на ту же книгу Р. О. Якобсона, он говорит, что вопрос о телеологической структуре языка выдвигается Московским лингвистическим кружком (Жирмунский 1921. С. 57; в варианте статьи 1924 г. это упоминание о разработке вопроса о телеологической структуре языка в Московском лингвистическом кружке было снято). Но даже признавая наличие телеологических устремлений в языке, границу между поэтикой и лингвистикой В. М. Жирмунский видит в «особой художественной телеологии» поэтического языка, определяя прием как «факт художественно-телеологический, определяемый своим заданием» (Жирмунский 1921. С. 62, 68-69). М.М.Б. в *ВМЭ* исходит из представления об естественнонаучных закономерностях языка. В дальнейшем он перейдет к построению собственной концепции, однако произойдет это не на основе телеологического принципа.

33. В. Э. Сеземан, хотя, с одной стороны, и предполагает особую внутреннюю расчлененность эстетического объекта, с другой стороны, в конечном счете, рассматривает его внутреннюю структуру (с точки зрения телеологического принципа) как композиционное единство взаимодействующих моментов — фонетического, ритмического, синтаксического и смыслового (Сеземан 1922. С. 126-127, 130-131). В. М. Жирмунский в статье «Задачи поэтики» и в книге «Композиция лирических стихотворений» (1921) относит вопрос композиционного построения поэтического произведения к третьей части поэтики вслед за двумя первыми — стилистикой и тематикой (Жирмунский 1921. С. 65-67; Он же 1924. С. 141-144; Он же 1975. С. 434-436). Композицию В. М. Жирмунский определяет как способ художественного упорядочения материала: «В языке, подчиненном художественному заданию, в произведении искусства, композиция становится законом расположения словесного материала, как художественно расчлененного и организованного по эстетическим принципам целого» (Жирмунский 1975. С. 436). Именно особые композиционные задания предопределяют классификацию поэтических жанров (Жирмунский 1921. С. 66; Он же 1924. С. 142). И хотя для произведения словесного искусства, причем скорее для художественной прозы, В. М. Жирмунский оставляет возможность рассуждения о построении содержания, о тематической композиции безотносительно к словесному материалу, в поэзии, по его мнению, «мы имеем дело не с сюжетом и композицией «вообще», а с особого рода тематическими и композиционными фактами — с сюжетом, воплощенным в слове, вернее — существующим только в слове, с композиционным построением словесных масс» (Жир-

мунский 1921. С. 66; Он же 1924. С. 143; ср. Он же 1975. С. 436). Таким образом, определения композиции у В. Э. Сеземана и В. М. Жирмунского не открывали возможности, как ниже показывает М.М.Б., для последовательного разграничения архитетонических и композиционных форм.

34. «логическая ошибка, приводящая к двусмысленному употреблению понятий» (лат.).

35. Р. Гаман выделяет индивидуальность в ряду других эстетических категорий (Гаман 1913. С. 84-97). Г. Риккерт отказывал искусству в индивидуализирующем качестве, признавая за ним, по сравнению с индивидуализирующим характером исторического знания, лишь наглядность (Риккерт 1911. С. 115). В *АГ* М.М.Б. применяет эту категорию, говоря об индивидульном мире героев (С. 261).

36. Ср. Кон 1921. С. 30, 32, 268. В *АГ* оба понятия употребляются двояким образом и как эстетические категории, и как общефилософские. Ср. примеры использования определения «самодовлеющий» и его производных у В. Э. Сеземана (Сеземан 1922. С. 124, 137, 142, 143).

37. Понятие «завершения» (Vollendung) относится к числу специфических понятий неокантианской философии. Особое место функции завершения было отмечено И. Коном (Кон 1921. С. 84, 226, 266-267). В *АГ* художественное завершение — важнейший момент эстетической деятельности автора-творца. Именно этим объясняется весь спектр значений понятия «завершение». В *ВМЭ* речь идет не только о принципе завершения, но и об особых формах художественного завершения. См. также прим. 134.

38. Все виды художественного оформления, рассматриваемые в *ВМЭ* в качестве всеобщих архитектонических форм — эпическое, трагическое, комическое, лирическое, юмор, героизация, тип, характер — были проанализированы в *АГ* в аспекте взаимоотношений автора и героя.

39. В обоих экз.: «свершения»; исправление *ВЛЭ*; ср. в предыдущем абзаце в обоих экз. исправление «художественного совершения» на «художественного завершения».

40. О ритме как средстве упорядочения содержания в художественном произведении см.: Кон 1921. С. 87, 100, 127. Архитектоническое значение ритма выявлено в *АГ* (С. 76) Именно ритм, согласно М.М.Б., является тем фактором, благодаря которому оправдывается кантово определение произведения искусства: «ритмизованное бытие “целесообразно без цели”» (С. 191). Эстетическое воплощение внутренней жизни, ее ценностное упорядочение также осуществляется посредством ритма (С. 189, 203).

«Безнадежность ритма», о которой говорит М.М.Б., связана с общим характером эстетического завершения личности (С. 200).

41. Архитектонические формы охватывают все стороны душевного и телесного строения человека в соответствии с основным теоретическим положением *АГ*: «эстетическое бытие — цельный человек» (С. 166). Та же мыслительная конструкция, показывающая в *ВМЭ* различие архитектонических и композиционных форм и их нераздельность при их конкретном осуществлении, воспроизведена в *ФМЛ* при определении жанров как своеобразных архитектонических построений, нуждающихся в композиционном завершении: «каждый жанр обладает своими способами, своими средствами видения и понимания действительности, доступными только ему <...> Эти целостные, материально выраженные внутренние акты ориентации человека в действительности и формы этих актов очень существенны. Можно сказать, что человеческое сознание обладает целым рядом внутренних жанров для видения и понимания действительности <...> литература своими разработанными жанрами обогащает нашу внутреннюю речь новыми приемами осознавать и понимать действительность <...> Художник должен научиться видеть действительность глазами жанра. Понять определенные стороны действительности можно только в связи с определенными способами ее выражения. С другой стороны, эти способы выражения применимы лишь к определенным сторонам действительности» (*ФМЛ* 180-182). К тому же подобное понимание жанра в *ФМЛ* было предустановлено рядом положений, сформулированных в ранних работах, а в *ФМЛ* лишь синтезированных, заново обобщенных: в *ВМЭ* в самом начале главы 4 «Проблема формы» подчеркнута событийная направленность архитектонических форм (С. 311). Но, с другой стороны, о романе, который в *ВМЭ* охарактеризован как композиционная форма, в *АГ* говорится, что он «и есть именно форма для овладения жизнью» (С. 164). Таким образом, в понятии жанра в *ФМЛ* слились ранние определения архитектонических и композиционных форм, сохранившись, однако, в различении общей направленности жанра и его конкретного завершения. К *АГ* восходит и суждение о природе как эстетическом окружении человека (С. 174).

42. «Задание» («художественное», «поэтическое», «эстетическое») — одно из понятий теоретического аппарата статьи В. М. Жирмунского «Задачи поэтики», применяемое как в варианте статьи 1921 г., так и в дополнениях к варианту 1924 г. (Жирмунский 1921. С. 59, 62, 65, 66-68; Он же 1924. С. 144; ср.: Он же. <Рец.> Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 245). В «Ученом сальеризме» отмечено в качестве отрадного явления употребление В. М. Жирмунским ряда эстетических категорий, в

том числе понятия «единство художественного задания» (Медведев 1925. С. 274). Это понятие довольно часто встречается в *АГ* и всего лишь несколько раз в *ВМЭ*. В *АГ* наибольшее число употреблений понятия «художественное задание» относится ко 2 разделу VI главы «Проблема автора» — «Содержание, форма и материал», т. е. собственно к пратексту *ВМЭ*. У В. М. Жирмунского это понятие, возможно, оформилось под воздействием Б. Христиансена: «<...> строгое *единство стиля* в произведении. Такова одна из важных побочных функций стиля: она обеспечивает произведению его твердую синтетическую структуру» (Христиансен 1911. С. 210). Необходимо, однако, отметить, что принцип единства является одним из важнейших в неокантианской традиции, в том числе и для области эстетических явлений (ср.: Кон 1921. С. 84-85).

43. В. М. Жирмунский делил поэтику на три части: стилистику, тематику и композицию (Жирмунский 1921. С. 63-68; Он же 1924. С. 138-145).

44. Ср.: Жирмунский 1924. С. 142-143. См. прим. 28.

45. Эстетический характер философских построений А. Шопенгауэра и Ф. Ницше был осознан к началу XX в. Признание этой особенности стало одним из общих мест философии того времени (ср.: Кон 1921. С. 66-67, 255; Гаман 1913. С. 56-57; Лапшин 1906. С. 207, 209-210), а сама эта особенность оказалась предметом истолкования в *ФП* и *АГ* (С. 46; 223), естественно, в бахтинских эстетических категориях (С. 86). Та же характеристика с привлечением категории завершения содержится в *ФМЛ*: «Любую познавательную проблему вне искусства можно толковать с установкой на возможное завершение ее в плоскости художественного произведения. Такие философские построения, как у Ницше, у Шопенгауэра и др., носят полухудожественный характер. У этих философов проблема становится темой и несет композиционные функции в плоскости реального словесного осуществления их произведений. Отсюда и их глубокое художественное совершенство» (*ФМЛ* 189).

46. Ср. тот же вывод в *АГ*: «Эстетическое видение находит свое выражение в искусстве, в частности в словесном художественном творчестве» (С. 246). Здесь позиция М.М.Б. согласуется с подходом Г. Когена, полагавшего, что задача эстетики заключается в обосновании искусства (Cohen H. Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin, 1912. Bd. 1. S. 5, 16-19). Именно так в 1918 г. формулировал основную задачу эстетики Г. Когена другой представитель Невельской школы философии — М. И. Каган: «Коген ориентирует свою идею эстетики не на теории или науках об искусстве. Он считает их философскими дисциплинами. Философская эстетика

должна обосновать самый факт искусства. Как в логике и этике Коген ориентирует философию на факте наук, так в эстетике — на самом факте искусства» (Каган 1922. С. 119). Поэтому М.М.Б. в *АГ* опровергает психологическое объяснение эстетического, которое исходит «из анализа эстетических элементов или отдельных, обыкновенно природных, образов, а не из целого произведения» (С. 141). Г. Г. Шпет также полагал, что эстетика должна ориентироваться на предмет искусства (Шпет 1923. С. 65, 74). Ср.: Христиансен 1911. С. 212.

47. См. изложение В. М. Жирмунским в статье «Задачи поэтики» теории взаимодействия разных культурных рядов и его критику предложенной крайними опоязовцами модели автономного литературного развития (Жирмунский 1921. С. 69-71; Он же 1924. С. 148-149; ср.: Он же. <Рец.> В. Шкловский. Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля». Изд. «Опояз». 1921; В. Шкловский. Тристрам Шенди Стерна и теория романа. Сборники по теории поэтического языка. Изд. «Опояз». 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 218; см. также прим. 75).

48. Ориентация эстетики конца XIX — начала XX в. на психологию отмечена М.М.Б. во вступительной лекции к курсу «Герой и автор в художественном творчестве» в записи Л. В. Пумпянского: «ориентация на материал, которая как будто бы сближает работу эстетика с работой позитивных наук и соблазняет неспециалистов. Вчера ориентация на психологический материал, сегодня — на поэтический» (С. 327). В первой четверти XX в. особенно популярным в русской и западноевропейской философской литературе было определение эстетики, данное таким видным представителем экспериментальной психологии, как О. Кюльпе: «эстетика должна рассматриваться как психология эстетического наслаждения и творчества» (Кюльпе 1908. С. 98; ср. Шпет 1923. С. 43; Выготский 1968. С. 21). См. обзор эстетических теорий преимущественно психологического направления у Э. Меймана (Мейман 1919. Ч. 1. С. 131-169; Ч. 2. С. 5-8, 29-30, 32-35). Господствующей психологической эстетике с ее сильным экспериментальным уклоном противостояла неокантианская (И. Кон, Б. Христиансен, Г. Коген) и нарождавшаяся феноменологическая (М. Гейгер и др.) эстетика. Г. Г. Шпет, как и следовало ожидать, подверг резкой критике психологическую эстетику К. Грооса, О. Кюльпе, М. Дессуара, Э. Меймана в «Проблемах современной эстетики» (Шпет 1923. С. 43-49, 51, 53, 60-63, 73-74). О. Кюльпе, Ш. Лало и Э. Мейман относят к трудам по эстетике, основанным на физиологии, т. е. рассматривающим психофизиологические условия восприятия произведений искусства, — «Физиологическую эстетику» Г. Аллена (1877) и «Физиологию искусства» Г. Гирта (1891) (Кюльпе 1908. С. 97; Лало Ш. Введение

в эстетику. М., 1915. С. 29; Мейман 1919. Ч. 1. С. 55-56, 200). См. также анализ «Физиологической эстетики» Г. Аллена у М. Гюйо (Гюйо М. Современная эстетика: Ч. 1. Задачи современной эстетики. СПб. 1890. С. 15-16, 21-22, 42-46, 57).

49. В экз. М.М.Б. вычеркнуто продолжение заглавия — «в художественном творчестве».

50. Разграничение культурных областей — основная методологическая проблема, поставленная и развиваемая риккертианством (Риккерт 1904). Отсюда отразившееся и в *ВМЭ* внимание к понятию «граница» в *АГ* при определении эстетических явлений. Образ, построенный в *ВМЭ* на основе риккертова понятия «границы», — при ясном осознании условности деления на три области: познавательную, этическую, эстетическую, — означает лишь то, что каждый факт одной области может быть истолкован как факт каждой из двух остальных, более того, он предполагает такое истолкование, подобно тому как в теории Г. Риккерта вся совокупность научных фактов, а не только лишь природных явлений, может быть исследована естественнонаучным методом, и, соответственно, исторический метод может относиться не только к области культуры (Риккерт 1904. С. 493-494). Кроме того, при построении этого образа М.М.Б., возможно, отталкивался от суждения Ф. А. Степуна в статье 1913 г. «Жизнь и творчество»: «Как это ни парадоксально, но, быть может, наиболее точно структурная особенность культурного идеала романтизма выражается в его никогда, конечно, не осуществимом стремлении расположить центр каждой культурной области на ее же границе» (Степун 1991. С. 101).

51. Утверждение о «причастной автономии» каждого явления культуры представляет собою иное решение поставленного Б. Христиансеном вопроса об автономии эстетических ценностей, которые, по его определению, индивидуально значимы, но не общезначимы (Христиансен 1911. С. 33). Как на парадоксальное для кантианца, на это утверждение Б. Христиансена об отсутствии общеобязательного характера у эстетических ценностей обращено внимание в анонимной рецензии на его книгу, напечатанной в «Логосе» (рец.: Broder Christiansen. Philosophie der Kunst. Hanau, 1909 // Логос. 1910. Кн. 1. С. 279). В. Э. Сеземан, подтвердив парадоксальность утверждения Б. Христиансена, находит выход из затруднения, истолковывая общезначимые оценки как вторичные, а автономные оценки как первичные данности живого художественного восприятия, т. е. как «переживание, обоснованное в акте безотносительной эстетической оценки» (Сеземан 1922. С. 121-122). Однако у В. Э. Сеземана остается непроясненной проблема разрыва между непосредственным актом

оценки и действительными ценностями художественного произведения. В *ФП* М.М.Б. неоднократно говорит об автономии культурных областей (С. 12, 14, 23, 27, 45). В *ФП* на поставленный Б. Христиансеном вопрос об автономии и на выявленную В. Э. Сеземаном проблему соотношения акта оценки и эстетических ценностей дан и ответ, обозначенный в *ВМЭ* понятием «причастной автономии» (С. 53-54). Таким образом, в понятии «причастной автономии» справедливо отмеченная Б. Христиансеном индивидуальная значимость эстетических ценностей при их конкретном осуществлении противопоставляется их общезначимости и автономности как возможности, а также снимается вытекающая из статьи В. Э. Сеземана противоположность акта оценки и ценностей как таковых.

52. «ничья вещь» (лат.).

53. То же соотношение действительности и искусства показано в *АГ*, где конкретности эстетического объекта противопоставлена конкретная «познавательно-этическая действительность (переживаемый мир), которая в нем <эстетическом объекте> художественно оправдывается и завершается» (С. 169). И. Фолькельт, утверждая несомненную связь искусства с действительностью, отмечает и их отличие (Фолькельт И. Современные вопросы эстетики. СПб., 1900. С. 41-44, 58-64). Задачу искусства он видит в изображении внутренней правды жизни (там же. С. 89-91). Тогда же о «внутренней правде художественного произведения» писал И. Кон (Кон 1921. С. 72). Г. Риккерт со своей стороны отметил, что говорить, подобно И. Кону, о художественной правде можно только в переносном значении, поскольку «в своем отношении к фактической истине художник свободен, историк же, напротив того, всегда зависит от фактов, поскольку его наглядное изображение должно согласовываться с определенною индивидуальною действительностью, т. е. быть истинным <...> истинными в строгом смысле всегда бывают лишь суждения или понятия, поскольку последние образуют комплексы суждений. Однако художник никогда не задается формулированием истинных суждений, историк же, напротив того, всегда» (Риккерт 1904. С. 331). В свою очередь, М.М.Б. снимает в *АГ* эту проблему, доказывая, что под художественным правдоподобием следует понимать ценностное правдоподобие (С. 255-255).

54. Проблема жизни и искусства в названном ключе поставлена М.М.Б. в первой же напечатанной его работе — *ИО* (1919). В качестве исходного пункта, предопределившего все последующее развитие философии М.М.Б., положение о наибольшей близости — сравнительно с другими культурными областями — искусства к жизни было сформулировано в *ФП* (С. 21, 56). При построении

этого положения М.М.Б. отталкивался, с одной стороны, от романтической, шеллингианской, традиции (см. прим. 65), а с другой — от обсуждения этой проблемы в риккертианстве. Г. Риккерт в книгах «Границы естественнонаучного образования понятий» и «Науки о природе и науки о культуре» усматривает в наглядности близость искусства к действительности, отрицая при этом наличие в нем момента индивидуации: «Искусство, наконец, поскольку оно не хочет быть ничем иным, как искусством, старается дать наглядное изображение, уничтожающее индивидуальность, как таковую, или низводящее ее на задний план, как нечто несущественное. Итак, история и искусство стоят к действительности ближе, чем естествознание, поскольку каждое их них уничтожает только *одну* сторону индивидуального наглядного представления» (Риккерт 1911. С. 115). В «Философии жизни» Г. Риккерт вновь демонстрирует принцип, сближающий искусство и жизнь: «Поэт, подобно философу, пользуется речью и обладает атеоретической способностью так применять значения слов, что их соединения дают наглядные образы <...> Легко можно было бы показать, что и в них также дело идет об оформлении чистой жизни. Они, правда, носят всегда наглядный характер и поэтому стоят ближе, чем теоретическое понятие, к наглядности живой жизни, — могут больше брать от нее»; «в мире воззрения и наглядности ищет и находит свою родину искусство, и поэтому-то оно и касается жизни, хотя бы в одном отношении, непосредственно» (Риккерт 1922. С. 53, 139). Вместе с тем, Г. Риккерт резче, нежели в прежних сочинениях, указывает на «непереходимую противоположность между жизнью и произведением искусства», говорит, «как глубока пропасть между искусством и жизнью», поскольку «и об искусстве нельзя сказать, что оно вбирает в себя самое живую жизнь <...> Эстетичный человек должен отвернуться от самой живой жизни, чтобы понять смысл произведения искусства, который не витально жизненен» (там же. С. 139). Как на пример попытки «придать искусству непосредственность жизни, несвойственную ему», Г. Риккерт ссылается на Ницше и его книгу «Рождение трагедии из духа музыки»: «уже одна мысль Ницше, что музыка ближе к жизни, чем другие искусства, не верна. Скорее можно было бы сказать, что среди искусств она представляет то, что математика среди наук. В ней достигается наибольшее удаление от живой жизни, какое только возможно при сохранении наглядности» (там же. С. 141). И хотя сохранившийся текст *ФП* начинается с утверждения, что «и эстетическая деятельность бессильна овладеть моментом прехождения и открытой событийности бытия» (С. 7), именно анализ мира эстетического видения позволяет, по мнению М.М.Б., «подойти к пониманию архитектонического строения действительного мира-события» (С. 56).

55. Общим местом неокантианской философии и ряда других философских направлений являлось положение, что в науку и познание в их целостности субъективная деятельность не входит. И. Кон именно таким образом раскрывал основное различие между наукой и искусством: «исследователю всегда преподносится при всякой его деятельности общая связь науки, наука, как целое, для него — реальность, даже единственная реальность; его собственная деятельность служит этой реальности, растворяется в ней» (Кон 1921. С. 31). Э. Гуссерль в статье «Философия как строгая наука» отмечал: «наука же безлична» (Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Логос. 1911. Кн. 1. С. 53). Это же положение неоднократно воспроизводится в *ФП* и *АГ* (С. 8, 13, 104, 116, 161).

56. Независимость истинного от акта познания показывал Г. Риккерт: «можно сказать, что истинное сознается мною только через акт понимания, но в своей истине оно совершенно самостоятельно и независимо от этого акта» (Риккерт Г. Два пути теории познания // Новые идеи в философии. СПб., 1913. Сб. 7. С. 24). В *ФП* и *АГ* это утверждение занимает существенное место при обосновании исходных положений ранней философии М.М.Б. (С. 8, 11, 41, 70).

57. В данном случае «имманентная историчность» — посредствующее звено в выявленной В. Л. Махлиным (Махлин 1996. С. 147, 156) последовательной трансформации первоначального понятия «конкретной историчности» в *ФП* (С. 8) в понятие «имманентной социологичности» в книге о Достоевском (*Т. 2*, 7). Подобная трансформация показывает, что в книге о Достоевском 1929 г. сохраняется все та же проблематика ранних работ М.М.Б. начала 1920-х гг.

58. Г. Зиммель в статье «Индивидуальный закон» обосновывает проблему нравственного долженствования и действительности: «жизнь протекает как действительность и как долженствование <...> не жизнь и долженствование противостоят друг другу, но действительность и долженствование, оба однако на основе жизни» (Зиммель Г. Индивидуальный закон: К истолкованию принципа этики // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 2. С. 221); «всякое долженствование есть функция соответствующей целостной жизни индивидуальной личности» (там же. С. 226); «Согласно принципу, что каждый поступок есть продукт целого человека, отдельное действие нравственно определяется здесь именно всем человеком в целом, — не действительным, а должным человеком, который, так же как и действительный, дан вместе с индивидуальной жизнью» (там же. С. 233); «только долженствование и действительность — но оба в качестве форм жизни — образуют коррелятивную противоположность, а не долженствование и жизнь» (там же.

С. 237). М.М.Б., опровергая во «Фрейдизме» в лице Г. Зиммеля «философию жизни», замечает: «*Замкнутое органическое единство индивидуальной жизни* является для него высшим критерием всех культурных ценностей. Только то, что может приобщиться к этому самодовлеющему единству, получает смысл и значение. В одной из своих основных работ — «Индивидуальный закон» — Зиммель старается понять этический закон, как закон индивидуального развития личности. Полемизируя с Кантом, который требовал для этического закона формы *всеобщности* (категорический императив), Зиммель и развивает свое понятие индивидуального этического закона» (*Ф* 20). Такая сниженная, — но не в содержательном плане, — характеристика статьи Г. Зиммеля не должна вводить в заблуждение (Николаев Н. И. О возможных источниках терминологии ранних работ М. М. Бахтина // Бахтинский сб. М., 1991. Вып. 2. С. 99-103). Хотя М.М.Б. в *ФП* и *АГ* дает свое решение проблемы долженствования и действительности, он тем не менее опирается в качестве отправной точки и на доводы Г. Зиммеля (С. 68, 191).

59. В *ФП* М.М.Б., в частности, в связи с проблемой долженствования, анализирует «ряд конфликтов с теоретическим мышлением и миром теоретического мышления» (С. 42). Однако в данном случае в *ВМЭ* имеется в виду конфликт этического характера, описанный в *АГ* (С. 190, 191, 193). И здесь, как и в вопросе долженствования и действительности (см. прим. 58), М.М.Б. считается с выводами Г. Зиммеля: «если ты и совершенно отличен от других, то это не значит, что для тебя, как и для всех других, не существует идеально предначертанного долженствования, ибо оно исходит из твоей собственной жизни, а не из содержания, обусловленного возможностью обобщения и потому, быть может, действительно и не обнимающего твоего случая» (Зиммель Г. Индивидуальный закон // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 2. С. 244); «Отсюда, конечно, трудности этического решения» (там же. С. 246); «Благодаря тому, что текучая оформленность жизни выступает как долженствование, и тем самым абсолютное в долженствовании становится в этом смысле абсолютно историческим, нормирующая строгость нравственного требования приобретает небывалую силу» (там же. С. 247); «перед лицом каждого отдельного долженствования, противостоящего нам в виде формулируемого закона, мы чувствуем: так должны мы поступить в этом отдельном случае, потому что как целые люди мы должны поступать определенным (хотя уже не формулируемым абстрактно) образом» (там же). Как и у М.М.Б., у Г. Зиммеля «конфликтность» заключается в том, что долженствование в момент решения предстоит личности в своей неотвратимой обязательности, предстоит ей во всей целостности ее жизни, предстоит ей не в виде абстрактной всеобщно-

сти, а как конкретная историчность. О конфликте познавательного и этического и его его преодолении в эстетическом см.: Наторп П. Философская пропедевтика (Общее введение в философию и основные начала логики, этики и психологии). М., 1911. С. 88-89; Он же. Социальная педагогика: Теория воспитания воли на основе общности. СПб., 1911. С. 323-325.

60. Об особой эстетической действительности говорил Г. Коген. Именно этот аспект системы Г. Когена отметил М. И. Каган в посвященной его памяти статье 1918 г.: «Для Когена эстетика Канта важна и с другой стороны. Философия нуждается в самостоятельной идее эстетического бытия. «Kants Begründung der Ästhetik» Когена стремится обосновать эту проблему Канта. Дело идет о самостоятельности эстетики, как особой ветви философии в ее едином пути. Система объективной научной философии не обходится без самостоятельной эстетики. Впоследствии у Когена проблема самостоятельной эстетики в системе философии систематически разрабатывается в двухтомной «Ästhetik des reinen Gefühls». Чтобы эстетика могла быть самостоятельной, она должна иметь и свой ясный особый *род сознания*» (Каган 1922. С. 119). Особый характер эстетической действительности (реальности) и эстетического (художественного) видения, а также в связи с этим особую функцию эстетического отмечал в ранних работах и М.М.Б. В *АГ* он определяет создаваемую эстетическую реальность как «отличную от реальности познавательной и этической (реальности поступка, нравственной реальности единого и единственного события бытия), но, конечно, не индифферентную к ним» (С. 245-245). Отличительные черты эстетической действительности, эстетического как такового объясняются в первую очередь особой функцией эстетической деятельности: «художник и искусство вообще создают совершенно новое видение мира, образ мира, реальность смертной плоти мира, которую ни одна из других культурно-творческих активностей не знает» (С. 248). Следствием такого определения функции эстетического стал вывод о построении (и оформлении) души и тела как результате эстетической деятельности (С. 175-176). Более того, по утверждению М.М.Б., «проблема души методологически есть проблема эстетики», а не психологии, этики или философии идеализма (С. 176). Подобный подход к эстетическому как особой реальности или действительности, а, затем и к выявлению его функции во всем многообразии культурного творчества (жизни, бытия) был предопределен в неокантианстве представлением И. Канта о функциональной самостоятельности эстетики, т. е. эстетической способности суждения, относительно познания и этики (Кант И. Соч. в 6-ти тт. М., 1966. Т. 5. С. 107). По удачному изложению этого кантовского тезиса В. С. Малаховым, в его комментариях к

эстетическим трудам Г. Г. Гадамера, «в системе “высших познавательных способностей” Кант выделяет: а) “рассудок” (познающий законы природы), б) “разум” (познающий законы свободы), в) “способность суждения”, которая “осуществляет связь между обеими этими способностями” и “дает для этого... свои отличительные априорные принципы”» (Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 351). Оригинальность философии М.М.Б. и заключается в решительном истолковании кантова представления о самостоятельности эстетического и его функции, радикальность которого становится особенно наглядной при сравнении с другими неокантианскими вариантами определения смысла и назначения эстетики и искусства. Так, Б. Христиансен говорит об искусстве как самоцели, ограничиваясь лишь общими утверждениями: «искусство указывает человеку путь к самому себе»; «оно раскрывает нам безобманно наше собственное существо» (Христиансен 1911. С. 157, 158). При этом Б. Христиансен фактически не выходит за пределы тех представлений о назначении искусства, которые М.М.Б. оценивает критически в процессе анализа экспрессивной эстетики: «перевоплощаясь, мы расширяем ценность своего *я*, мы приобщаемся (изнутри) человечески значительному и проч.» (С. 153). И. Кон, напротив, обращается к расширительному пониманию и придает законченность каждой частности кантова определения. Во-первых, необходимость и функция эстетического заключается в объединении и связи культурных областей: «Как сообщение, эстетическое относится к культурной связи всех надъиндивидуальных ценностей, как чистая интенсивность оно приобретает свое особое положение <...> логическая и этическая области требуют эстетической в этом ее особом положении», поэтому «эстетическая ценность представляется телеологическим восполнением логической и этической» (Кон 1921. С. 223, 225); во-вторых, в общественном аспекте, поскольку непосредственно эстетически, — в живых наглядных образах, — а не путем мышления и поведения индивидууму раскрываются форма и значение культурного целого, которому он принадлежит (там же. С. 227); в-третьих, «необходимость эстетического основана на той незавершенности, характере стремления, который присущ как познанию, так и нравственному поведению», т. е. эстетическое дает образ единства мира: «Если сочетать неизбежную обособленность эстетического с стремлением человека к универсальности, то и здесь получится идеал в разъясненном выше смысле слова. Этот идеал — эстетическая наглядность и эстетическое устройство вселенной. В этом идеале эстетическое было бы в то же время познанием и действием» (там же. С. 266-267). Таким образом, тенденция к универсализации эстетического, отмеченная у И. Кона и предельно развернутая у М.М.Б., характерна для всей неокантианской традиции.

61. Выраженное в данном случае представление о назначении искусства — с неизбежным добавлением бахтинских обертонов — является парафразой определения объекта эстетики у Г. Когена — «человек природы и природа человека» (Cohen H. Ästhetik des reinen Gefüls. Berlin, 1912. Bd. 1. S. 199, 210, 213). М. И. Каган воспроизвел это определение в статье 1918 г., посвященной памяти Г. Когена и содержащей анализ и изложение его философии: «Объективной проблемой эстетики, ее идеей, является *«человек природы и природа человека»* («Der Mensch der Natur und die Natur des Menschen») в их единстве. Факт, на котором эта идея ориентируется, и который она должна обосновать, есть факт искусства» (Каган 1922. С. 119). Сходное положение в 1901 г. было сформулировано в «Общей эстетике» И. Кона: «В центре всей эстетической области стоит человек» (Кон 1921. С. 62). Мысль о человеке как центре эстетического видения развивается в *ФП* и *АГ* (С. 56, 245).

62. Возможно, по условиям времени, в *ВМЭ* при утверждении, что все собственно светские, добрые категории носят эстетический характер, снято сопоставление с религией, содержащееся в первой главе «Героя и автора в художественном творчестве» в записи Л. В. Пумпянского: «эстетический акт относится положительно <...> к бытию»; «В этом положительном отношении эстетика сближается с религией» (С. 328).

63. Положения о доброте и благостности эстетического и эстетическом характере оптимистических категорий человеческого мышления развернуты в *ФП* и *АГ*. Уже в *ФП* утверждается, что эстетическая любовь составляет специфику эстетического видения (С. 57). М.М.Б. показывает, что с идеей эстетической любви лишь частично совпадают понятия «социальной симпатии» у М. Гюйо, «эстетической любви» у Г. Когена и «симпатического сопереживания» у Г. Когена и К. Грооса (С. 94, 154). Поэтому он предлагает совершенно иное, новое толкование симпатического сопереживания и эстетической любви (С. 155). Кроме того, творчески-активный характер эстетической любви обосновывает принцип художественной формы (С. 159). Определив творческую, созидающую форму, реакцию автора как эстетическую любовь, М.М.Б. предлагает ряд объяснительных эквивалентов для этого понятия («эстетическая любовь»): отношение любящего к любимому, немотивированной оценки к предмету, утверждающего приятия к утверждаемому, дара к нужде (С. 165). Общие суждения о положительном характере эстетического (искусства) имеются у И. Кона (Кон 1921. С. 247, 254). См. также прим. 104, 105, 115, 188, 189 к *АГ*.

64. В *ВМЭ* конкретизируется применительно к искусству установленный в *ФП* общий принцип «превращения знания в узна-

ние», т. е. перевода содержательного познания на язык участного мышления, согласно которому данное знание «должно быть соотнесено с моей единственностью на основе не-алиби моего в бытии в эмоционально-волевом тоне, знание содержания предмета в себе становится знанием его для меня, становится *ответственно обязующим меня узнанием*» (С. 45). Поскольку эмоционально-волевой тон в ранней философии М.М.Б. выражает категорию оценки, оригинальность и свободу художественного творчества М.М.Б. связывает с идеей ценностного, формального обогащения (С. 159). Обсуждая проблему ритма как формально-ценностной категории, он отмечает, что сам по себе «творческий акт», «обогащающий событие бытия», «создающий новое, принципиально внеритмичен», поскольку «свобода и активность творят ритм для несвободного (этически) и пассивного бытия»: «Творец свободен и активен, творимое несвободно и пассивно» (С. 191). Тот же подход к пониманию оригинальности излагается у В. Э. Сеземана: «В оригинальности художественного творчества мы ценим прежде всего не новизну приемов как таковую, а связанные с ней рост и обогащение актуализованных эстетических ценностей» (Сеземан 1922. С. 137).

65. Объяснение происхождения интутивной философии и метафизики с позиций эстетики, т. е. с той точки зрения, что в основе всего ряда догматизированных откровений метафизики или своего рода художественных мифологем лежит эстетическое видение, М.М.Б. развивает во всех ранних работах 1920-х гг. — *ФП*, *АГ*, *ВМЭ*, лекциях в записи Л. В. Пумпянского (С. 17, 22, 118, 184, 202, 203, 332). Уже в *ФП* был раскрыт сам принцип использования эстетического видения при построении таких философем: «Эстетическое видение <...> поскольку оно претендует быть философским видением единого и единственного бытия в его событийности, оно неизбежно обречено выдавать абстрактно выделенную часть за действительно целое» (С. 20). В качестве примера М.М.Б. рассматривает интуитивную философию А. Бергсона (С. 17). Анализ с эстетической точки зрения себя и другого, по мнению М.М.Б., показывает, что «интуитивно убедительным делает идеализм переживание себя самого, а не переживание другого человека, это последнее скорее делает убедительным реализм и материализм»; «с точки зрения самопереживания интуитивно убедителен идеализм, а с точки зрения переживания мною другого человека интуитивно убедителен материализм» (С. 118; ср. С. 184). Здесь же в *АГ* М.М.Б. отмечает общую черту искусства и эстетизованной философии (С. 202, 203). К тому же типу философии он относит и метафизику, где гарантия момента другости, низводящая его до степени бытия-наличности, сопровождается ее эстетизацией (С. 211). Однако наиболее развернуто представ-

ление об эстетическом происхождении всех — уже не только интуитивных и метафизических — философских систем изложено им в лекциях в записи Л. В. Пумпянского, прочитанных в октябре-ноябре 1924 г., вскоре после завершения *ВМЭ* (С. 332). Вместе с тем, отказывая метафизике в статусе научной философии, М.М.Б. относит метафизическую проблематику к философии религии, даже для примерных очертаний которой его сочинения дают слишком мало материала: «Мы не касаемся здесь религиозно-метафизической проблемы (метафизика может быть только религиозной)» (С. 176). Необходимо отметить, что представления об эстетической подоснове философских систем, высказанные в ранних работах М.М.Б., прежде всего благодаря законченным формулировкам в лекциях 1924 г., произвели сильнейшее впечатление на участников Невельского кружка. Так, Л. В. Пумпянский с всегдашним блеском использовал их в 1928 г. в антиметафизическом пассаже статьи «Поэзия Ф. И. Тютчева» (*Пумпянский*. С. 227-229). Хотя эти представления М.М.Б. безусловно оригинальны, так как основаны на исключительно своеобразной концепции соотношений автора и героя, они в немалой степени обусловлены предшествовавшей им антиметафизической полемикой в европейской и русской философии конца XIX — начала XX в. Антиметафизические позиции занимало неокантианство. Такова позиция В. Виндельбанда (Виндельбанд В. Принципы логики // Логика. М., 1913. Вып. 1. С. 119, 123, 126) и Г. Риккерта (Риккерт 1904. С. 190-192; Он же. О понятии философии // Логос. 1910. Кн. 1. С. 43, 58-59; Он же. Два пути теории познания // Новые идеи в философии. СПб., 1913. Сб. 7. С. 44-45). Решительно отрицал возможность метафизики как науки и В. Дильтей (Дильтей В. Сущность философии // Философия в систематическом изложении. СПб., 1909. С. 14-17, 60-61; см. также: Фришейзен-Кёлер М. Вильгельм Дильтей как философ // Логос. 1912-1913. Кн. 1-2. С. 326-328, 334-339). Резкой антиметафизической направленностью отличается книга «Логика, как часть теории познания» видного представителя русского кантианства профессора Петербургского университета А. И. Введенского, в которой он, в частности, критикует Н. О. Лосского за склонность к метафизике и утверждает, что истинность христианского учения доказывается не метафизикой как способом философского рассмотрения, а верой (Введенский А. И. Логика, как часть теории познания. 3-е изд., вновь перераб. Пг., 1917. С. 30 и след.). В беседах с В. Д. Дувакиным М.М.Б. с похвалой отозвался об этой книге (*Беседы*. С. 56). Сопоставление искусства и философии — общее место романтизма и примыкавших к нему философских систем. Как отмечал И. И. Лапшин: «Эстетическое отношение к миру побуждало некоторых философов видеть высшую философию скорее в искусстве, чем в науке. Как искусство, философия раскрывает перед челове-

чеством сокровенный смысл явлений в цельной синтетической художественной форме. Подобную идею в несколько мистической окраске развивают Шеллинг и Шопенгауэр» (Лапшин 1906. С. 207). И в подтверждение И. И. Лапшин цитировал по «Истории новой философии» К. Фишера известное высказывание Шеллинга: «*Искусство есть истинный и вечный органон и в то же время документ философии*, постоянно и все вновь подтверждающий то, чего философия не может выразить во внешней форме, именно изображающий бессознательное в его деятельности и творчестве и его первоначальное тожество с сознательным. Искусство есть высочайшее явление для философа именно потому, что оно как бы раскрывает ему Святая Святых, где в вечном и первоначальном единстве в *едином* пламени пылает то, что обособлено в природе и в истории, и что вечно должно расходиться в жизни и деятельности, а также в мышлении. Взгляды на природу, искуственно создаваемые философами, в искусстве являются первоначально и естественно» (Syst. des transc. Ideal. V. § 3)» (Фишер К. Шеллинг, его жизнь, сочинения и учение / Пер. Н. О. Лосского. СПб., 1905. С. 571). Р. Гаман в таком сближении искусства и философии видел результат взаимодействия ряда эстетических факторов: «Миросозерцание, одушевляющее природу, приближается поэтому к искусству, и эстетика, делающая эту «мифологию» отправною точкою мышления, должна неизбежно прийти к восхвалению искусства, как органа философии и к провозглашению философии искусства венцом всего философского здания. При этом под искусством подразумевается именно то, которое главным образом отражает человека и его отношение к миру — поэзия. Поэтому Шеллингу объективный мир представляется первобытною, еще бессознательною поэзией духа» (Гаман 1913. С. 47). Неокантианец И. Кон, вынужденый считаться с той же романтической традицией, объяснял ее особенностями эстетического: «живая восприимчивость к ценности и силе эстетического легко может повести к тому, чтобы видеть в нем откровение глубочайшей истины» (Кон 1921. С. 66-67, 237). Г. Риккерт на основе принципа завершенности уподоблял миросозерцания созданиям искусства, хотя и с той оговоркой, что «даже будучи замкнутой системой, философия все же не есть искусство»: «так как факт существования многих систем отклоняет мысль о совершенной целостности, то миросозерцания должны быть уподоблены *созданиям искусства* с их совершенной частичностью» (Риккерт Г. О системе ценностей // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 1. С. 76). В конце XIX — начале XX в. в европейской и русской философии выяснение истинного смысла метафизики было связано с обсуждением ее определения как поэзии понятий (Begriffsdichtung). И. И. Лапшин, приводя это определение метафизики, сослался на В. Вундта, который в своей «Системе философии» в свою очередь сослал-

ся на сочинение И. Канта «Грезы духовидца, поясненные грезами метафизика» как источник выражения «поэзия понятий» (Лапшин 1906. С. 243; Вундт В. Система философии. СПб., 1902. 119-120). Тот же И. И. Лапшин отметил и позитивное, т. е. противоречившее кантову, понимание этого выражения в позднеромантической философии, у А. Шопенгауэра: «Шопенгауэр и самую философию склонен называть искусством: «Философия — это художественное произведение из понятий». Философию так долго искали напрасно потому, что «ее искали на дороге науки вместо того, чтобы искать на дороге искусства» [Фолькельт. Артур Шопенгауер]. При такой высокой оценке философии, как художественного творчества, как «поэзии понятий» (Begriffsdichtung), значение философии, как общезначимой доказательной *науки*, может быть не только отодвинуто на задний план, но и совсем сведено к нулю; при таких условиях легко может возникнуть скептицизм по отношению к *систематическим* трудам по теоретической философии» (Лапшин 1906. С. 207). Однако в европейской и русской философской традиции употребление такого выражения в определении метафизики, как «поэзия понятий» было прочно связано только с «Историей материализма» Ф. А. Ланге (Lange F. A. Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in Gegenwart. 6 Aufl. Leipzig, 1898. Bd. 2. S. 540; ср. Кюльпе 1908. С. 25, 27-28). Именно на Ланге ссылается Н. О. Лосский, приводя это определение в своем «Введении в философию»: «иногда первый шаг определения «философия есть наука...» вызывает уже возражения, так как некоторые мыслители (напр. Ницше) утверждают, что философия есть вовсе не наука, а искусство, творящее однако не с помощью образов, а с помощью понятий. Правда, в большинстве случаев в наше время эти заявления относятся не к философии в полном объеме, а к метафизике. Так, напр., Ф. А. Ланге (автор «Истории материализма») определяет метафизику, как «поэзию в понятиях» (Begriffsdichtung), имеющую целью удовлетворить нашу субъективную потребность в идеале» (Лосский Н. О. Введение в философию: Часть 1. Введение в теорию знания. СПб, 1911. С. 18-19). То же определение и также со ссылкой на книгу Ф. А. Ланге воспроизводит в своем антиметафизическом пассаже статьи о поэзии Ф. И. Тютчева Л. В. Пумпянский (*Пумпянский*. С. 228). Тот же И. И. Лапшин сделал попытку, несомненно известную М.М.Б., поскольку И. И. Лапшин преподавал в Петербургском университете, дать объяснение отмеченной связи искусства с метафизикой, рассматривая последнюю как фиктивное, в прямом смысле слова поэтическое построение: «Любая метафизическая система может быть разложена на ряд <...> символов, лежащих в ее основе. Если логическое происхождение подобных символов закономерно, то и психологическое их происхождение — генезис метафизической иллюзии, опирающейся на

тот или иной символ, также несомненно закономерно и может быть когда-нибудь объяснено, как и любое другое психическое явление <...> У философов-поэтов и мистиков эта иллюзия особенно часто встречается. Там, где философ признает непредставимость известной метафизической фикции, в его воображении соответствующее слово все же бывает связано с известными «психическими обертонами» в виде группы разнообразных ассоциаций и чувственного тона, что сообщает символу известную физиономию. Благодаря значительной роли *метафоры* в языке, о чем речь будет ниже, для метафизических фикций вырабатывается известный *суррогат представимости* в виде: *словесного знака + характерные привычные ассоциации + известная чувственная окраска* <...> На самом деле метафизические фикции, строго говоря, конечно, немыслимы, если не придавать им только *метафорическое* значение» (Лапшин 1906. С. 229-230). Однако вопреки негативному контексту данного определения у Ф. А. Ланге, в русской философии того времени делались попытки его позитивного истолкования, — хотя и несколько в ином смысле, чем у А. Шопенгауэра, — у Ф. А. Степуна в статье «Жизнь и творчество», опубликованной в «Логосе» в 1913 г., и у Н. А. Бердяева в 1916 г. в книге «Смысл творчества». Ф. А. Степун, сводя воедино почти всю проблематику искусства и метафизики, исходит из того, что «каждая личность, как и все человечество <...> полагает свои внутренние состояния, как определенные научные, художественные *предметности*, как некоторые философские и художественные творения» (Степун 1993. С. 254). Из этих предметных ценностей, по определению Ф. А. Степуна, к эстетически-гностическим, отличным от научно-философских ценностей, относятся «те, которые построяют культурные блага искусства и символически-метафизические системы философии (Begriffsdichtungen). Объединение чистого искусства с логически-символизирующей философией в одну группу ценностей основано на том, что, с одной стороны, всякое истинное искусство неминуемо таит в себе метафизический гносис, а с другой, — на том, что всякая логически-символизирующая метафизика построена всегда по образу и подобию художественного произведения. Одним словом потому, что как чистое искусство, так и всякая логически-символизирующая философия, т. е. метафизика, живут *интуицией* и построяются в *образах*. Что логические образы философии имеют часто внешнюю видимость понятий, ничего не говорит против правильности нашей концепции, ибо всякое понятие, оставаясь понятием, может функционировать в философской системе не как понятие, но как логический символ непонятного» (там же). Развивая сопоставление произведения искусства и метафизики, Ф. А. Степун отмечает, что «в сфере искусства каждое художественное произведение стремится выдать себя за всеисчерпываю-

щий эстетический космос <...> Это значит, что оправдание замкнутости художественного произведения в самом себе возможно лишь путем мистического или метафизического толкования мира, как художественного произведения» (там же. С. 257). Однако действительная тональность этих рассуждений Ф. А. Степуна проясняется в завершающих итогах статьи. Хотя он и заявляет об отказе в своих собственных построениях от форм каких бы то ни было метафизических теорий, но, определив анализируемое им переживание жизни, по его же признанию, немотивированно и бездоказательно — на основе опыта мистиков — как религиозное переживание божественного абсолюта, он тем самым фактически, сколько бы он при этом ни отрекался, не покидает пределов метафизического умозрения (там же. С. 261-263). Обличая стремление к научности в философии и теософии, Н. А. Бердяев в «Смысле творчества» восклицал: «Ни Геккель, ни Коген не могут быть допущены в сферу теософического и метафизического познания. Философия как творческий акт ничего общего не имеет ни с познанием натуралистическим, ни с познанием математическим — она есть искусство. А мистическая теософия есть высшее искусство <...> Когда я говорю, что философия есть искусство, я не хочу сказать, что она есть «поэзия понятий», как у Ланге, ни для кого не обязательная, индивидуально произвольная. Искусство философии обязательнее и тверже науки, первее науки, но оно предполагает высшее напряжение духа и высшую форму общения» (Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл Творчества. М., 1989. С. 292-293). Но, помимо неокантианской, существовала еще одна критика метафизики — со стороны феноменологии, даже терминологически нашедшая отражение у М.М.Б. Так, Э. Гуссерль утверждал: «Глубокомыслие есть дело мудрости, отвлеченная понятность и ясность есть дело строгой теории» (Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Логос. 1911. Кн. 1. С. 54). Этот тезис был развернут со всем полемическим пылом Г. Г. Шпетом в его антиметафизических статьях конца 1910-х гг. «Мудрость или разум?» и «Скептик и его душа», опубликованных соответственно в 1917 и 1921 гг. в 1 и 2 выпусках философского ежегодника «Мысль и слово». В статье «Мудрость или разум?», различая философию как чистое знание и «метафизическую» философию или псевдофилософию, он отмечал, что метафизика, «как свободное индивидуальное творчество, может быть выражением истинно философского *переживания* и в этом смысле не подлежит, разумеется, никаким ограничениям, пока она не претендует на «научность». Следовательно, псевдофилософия есть метафизика в широком смысле, претендующая быть точной наукой» (Шпет 1994. С. 224). Метафизические системы Г. Г. Шпет сравнивал с поэтическими построениями и полагал возможность их типологического изучения: «чем богаче, разностороннее и глубже автор

метафизической системы, как изображения *его личного мировосприятия*, тем интереснее его построение. Истинно метафизические построения — честно индивидуальны и личны. Их значительность прямо пропорциональна значительности их авторов. Как *я* воспринимаю мир — гласит всякая подлинно метафизическая система. Потому-то и ничтожны, с другой стороны, «последователи» метафизических систем, которые являются своего рода философскими *поэмами* <...> разумеется, личное творчество в метафизике не безусловно, оно условлено, и повторяющиеся условия, под которыми слагаются «мировоззрения» индивида, дают возможность распределять их *по типам*» (там же. С. 256-257). В статье «Скептик и его душа», обсуждая и развивая определения Э. Гуссерля, Г. Г. Шпет писал, что с его собственной точки зрения «всякая *метафизическая философия* есть *неудача* в философии, будет ли то метафизика эмпирическая или умозрительная, отрицательная или положительная <...> Под метафизикой в философии разумею всякое стремление возвести доксу в строгое знание (таково — формальное определение; против метафизики как рода литературного творчества, разумеется, не возражаю и такой метафизики не отвергаю) <...> Но так или иначе метафизические претензии на знание — признак псевдофилософии» (там же. С. 128). В статье «Проблемы современной эстетики» Г. Г. Шпет предостерегает от метафизического соблазна и утверждает, что современная философия и положительная философская эстетика свои задачи «призвана решать в *этом*, здешнем мире» (Шпет 1923. С. 57), а также предупреждает об опасности ведущей в метафизический тупик подмены эстетического явлениями сознания другого происхождения и состава: «Для эстетики особенно опасно смешение «энтузиазма» красоты с состояниями религиозного (космического) переживания, как верования, ибо к сущности верования относится, как известно, признание творчески возможного за реально сущее. Онтологизирование, превращение состояния эстетического духа, эстетического «энтузиазма», «мании», в объективную предметность, привело бы к мистической псевдо-онтологии в эстетике, а реализация и гипостазирование самой фундирующей идеи — к метафизическому псевдо-знанию» (там же. С. 66-67). Как явление особое, близкое эстетическому, метафизика была представлена в рассуждении о близости вымышленного предмета искусства и объекта метафизики: «сопоставлением эстетического и метафизического предметов можно воспользоваться, по крайней мере, как эвристическим приемом, для приближения к собственно эстетическому. "Действительность" обоих предметов — *не действительная*, она лишь "как бы" действительность или действительность *фиктивная* <...> собственно метафизическая "действительность" создается через утверждение новой, второй, трансцендентной действительности-реальности, и в отрицание дейст-

вительности нас непосредственно окружающей и нас включающей <...> метафизическая реальность создается гипостазированием идеально-мыслимого и потому "помещается" как бы "позади" не только действительного, но и идеального, как бы "под" ними, как их "носитель" и "субстрат"» (там же. С. 68-69). К тому же роду явлений, подлежащих эстетическому анализу, М.М.Б. в *ФП* относит вобравшие в себя «мудрость» мистической философии учения теософии, антропософии и другие, страдающие, по его мнению, общим методологическим пороком — «неразличением данного и заданного, бытия и долженствования» (С. 22). Однако упоминание при этом «отдельных прозрений» «действительной мудрости участного мышления средних веков и Востока» отсылает к систематизации истории мистики у Ф. А. Степуна и ее опровержению у Г. Г. Шпета. В «Жизни и творчестве» Ф. А. Степун строит концепцию «переживания жизни», основываясь на опытных данных мистики: «Так оправдывают мистические учения о переживании жизни правильность всех трех выдвинутых мною моментов этого переживания. Так намечается возможность научного расширения, добытого мною методом феноменологического узрения понятия жизни, путем *логической организации объективных данных истории мистики*» (Степун 1993. С. 243). Г. Г. Шпет в статье «Мудрость или разум?» возражал против такого вторжения мистики в философию: «Ныне в псевдофилософских кругах любят ссылаться на особого вида переживания — *мистические* переживания или *мистический опыт*, как на такого рода источник знания, где не только логическая, но и фигуральная речь бессильна, так как здесь нашему «видению» дано «неизреченное». Нельзя отрицать *факта* таких переживаний, мне лично даже кажется более сомнительным утверждение, что такие переживания не всем доступны. Но от признания «факта» переживания весьма далеко до признания в нем *познавательного* переживания <...> Анализ мистического сознания представляет для философии одну из интереснейших проблем, и нет ни малейшего основания утверждать, что содержание мистического опыта никак не выразимо, или в частности не выразимо в логической форме. Если только оно выразимо *как-нибудь*, то ему будет найдена и логическая форма. Но говорят иногда, оно вовсе невыразимо... <...> Не берусь решать вопрос, знали ли прежние писатели, *изображавшие* мистические переживания, о них только понаслышке или испытывали их, и каким путем осведомлены о них современные писатели, утверждающие, что они неизобразимы, но думаю, во всяком случае, что, если они выразимы, хотя бы в несвязном бреду и бормотании, для них найдется осмысливающая форма в логике. И как только философия, как знание, попытается описать особенности мистического сознания, выделит его на фоне остального сознания, будет искать, как оно отражается на целом и в целом, являет-

ся ли оно, действительно, источником познания или оно — особый тип интерпретации того, что есть и пр., и пр., — во всех этих вопросах философия, как и знание, иначе как в логической форме ответов дать не может» (Шпет 1994. С. 300-302; ср.: Шпет 1914. С. 211-212). Замечательно, что в статьях Г. Г. Шпета «Мудрость или разум?» и «Скептик и его душа» признание всех философских систем в конечном счете метафизическими, явлениями «мудрости», относительно своеобразного научного идеала — философии как чистого знания, представленной, правда, лишь в виде потенции в древнегреческой философии и в европейской истории самых последних столетий, т. е. позиция Г. Г. Шпета предполагает абсолютную критику исторических форм философского знания как такового, сопровождается обоснованием и введением герменевтики как науки истолкования слова (Шпет 1994. С. 293-295, 303-305, 310-315; 180), и тем самым, поскольку метафизика характеризуется в категориях индивидуального творчества, фактически предполагает возможность анализа и истолкования всех философем как эстетических феноменов. Аналогичным образом метафизические теории описаны в «Эстетических фрагментах» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 3. С. 32, 65-66) и в книге «Внутренняя форма слова» (Шпет 1927. С. 155-156, 181), где эстетический характер метафизики подчеркнут еще решительнее: «всякое метафизическое построение <...> есть своего рода литературное словесное творчество» (Шпет 1927. С. 156). Таким образом, переход к философской герменевтике и Г. Г. Шпета в конце 1910-х — начале 1920-х гг., и М.М.Б. во второй половине 1920-х гг. сопровождается признанием относительного (Г. Г. Шпет более позитивистичен) и эстетического (М.М.Б. более последователен) характера всего предшествующего философского знания. Различие их герменевтик в ином: если для Г. Г. Шпета единственной реальностью оказывается лишь сама процедура истолкования, ибо соотносимая с его герменевтикой реальность философии как чистого знания дана лишь в потенции, то для М.М.Б. реальностью является действительное событие бытия, доступное лишь в качестве эстетического феномена диалогическому пониманию, т. е. Г. Г. Шпет к искусству подходит через критику метафизики, тогда как М.М.Б. к критике метафизики подходит посредством рассмотрения метафизики и иных философских явлений в качестве эстетических феноменов. Подход М.М.Б. к этой проблеме представляется более последовательным и продуктивным, поскольку был обусловлен совершенно особым пониманием общего места и функции эстетического в рамках его ранней философии.

66. Хотя при определении содержания художественного произведения М.М.Б. и следует неокантианскому различению трех сфер — познания, нравственности и искусства — и, относительно

взаимотношения этих сфер, прежде всего положению Г. Когена о содержании эстетического, — «Природа и нравственность превращены в материал искусства», — он как бы заранее отклоняет упрек Н. Гартмана, что неокантианство, т. е. Марбургская школа, пренебрегает понятием ценности (Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 439), ибо под содержанием понимает опознанную и оцененную действительность, т. е. смысловую направленность жизни. Действительно, П. Наторп в докладе «Кант и Марбургская школа» признает, что в Марбургской школе отсутствует понятие ценности, рассматривая это, однако, как частную проблему, решаемую в этой школе другими теоретическими способами (Наторп П. Кант и Марбургская школа // Новые идеи в философии. СПб., 1913. Сб. 5. С. 126-127). Выученик марбуржцев В. Э. Сеземан, синтезируя эстетику и теорию искусства Б. Христиансена и Г. Когена, вводит понятие акта оценки (Сеземан 1922. С. 120-121). Однако этот акт он рассматривает в самом общем виде, подчеркивая направленное восприятие субъекта, — «живое художественное восприятие» (там же. С. 120-122) — на эстетический объект и не различая творца и созерцателя, т. е. со стороны художественного восприятия, а не собственно эстетического объекта (там же. С. 128). В определенном смысле он обходит положение Г. Риккерта, что наличие ценностей в объекте не зависит от акта восприятия (Риккерт Г. О понятии философии // Логос. 1910. Кн. 1. С. 32, 48, 50, 51, 54). При этом В. Э. Сеземан, когда говорит об акте оценки содержания, отделяет — в терминах риккертианства — сам акт оценки от содержания, которое, в свою очередь, определяется им в традиции Марбургской школы: «каждое художественное произведение заключает в себе не только эстетические, но и другие внеэстетические ценности (нравственные, познавательные и т. п.) и постольку вызывает необходимо и соответствующую оценку» (Сеземан 1922. С. 141). Правда, В. Э. Сеземан отмечает, что эта внеэстетическая оценка осуществляется все же посредством эстетической (там же). Но в конечном итоге у В. Э. Сеземана сохраняется заданное Г. Когеном определение отношения искусства к внеэстетической действительности, хотя и выраженное в понятиях философии ценностей Г. Риккерта: «Как проявление единой целостной культуры, искусство может быть оцениваемо не иначе как с точки зрения раскрывающегося в нем духовного содержания, т. е. преображаемых художественной формой культурных ценностей» (там же). Понятийный язык философии ценностей Виндельбанда-Риккерта, отразившийся как у В. Э. Сеземана, так в значительной степени и у М.М.Б., наиболее отчетливо представлен в тех работах этого направления, которые посвящены проблеме содержания художественного произведения. Б. Христиансен «предмет изображения или содержание» определяет как «предметную индивидуальность», т. е. фактически никак не диф-

ференцируя с позиций теории ценностей внеэстетическую реальность, входящую в эстетический объект, и рассматривает ее как индивидуальное исполнение некоей общей темы творцом (Христиансен 1911. С. 58, 60-64). На основании суждений И. Кона об общей функции эстетического можно предполагать, что другие области ценностей (логическая и этическая) входят в содержание художественного произведения (Кон 1921. С. 225, 266-267). Тот же вывод подразумевается в суждении И. Кона, что индивидууму в созерцании эстетического непосредственно открывается то, чего он не может достигнуть путем мышления и поведения (там же. С. 149-150, 227). Другой русский риккертианец — Б. М. Энгельгардт — понимает под содержанием то «значимость внеэстетического порядка, эстетически оформляемого в произведении», то говорит о том, что впечатление от художественного произведения наряду с эстетическим моментом содержит и ряд других переживаний этического и познавательного характера (Энгельгардт 1995. С. 39, 53). Отсутствие в школе Виндельбанда-Риккерта общепринятых представлений о познавательных и этических ценностях как содержании эстетического объекта привело к тому, что у А. А. Смирнова познавательное, этическое и эстетическое в качестве моментов поэтической ценности отождествляются с теми или иными элементами построения художественного произведения: познавательный элемент «сводится к буквальному смыслу произведения» в разных градациях: от простейшей фабулы и ситуации до «мифологемы»; этический момент предполагает различные степени нравственного впечатления, вызываемого общим смыслом произведения; эстетический момент также подразумевает ступени градации: внешнюю декоративность, возвышенность, красоту (Смирнов 1923. С. 97-98). Принадлежавший к совсем другому теоретическому направлению такой оригинальный философ, как С. А. Аскольдов, отстаивая в своей критике формализма приоритет содержания в процессе творчества, понимал под содержанием, наряду с внутренней структурностью предмета, также присутствие точки зрения автора как выражения акта оценки изображаемого (Аскольдов 1925. С. 306, 315, 316, 331).

67. Событие действительности (событие бытия) — основное понятие ранней философии М.М.Б., которое характеризует полноту и целокупность данного момента наличного бытия в его недоступности теоретическому познанию, включая эстетический подход (С. 7; см. прим. 92; о понятии «событие бытия» см. также прим. 4 и 265 к *АГ*). В данном случае весь смысл художественной деятельности автора-творца, раскрытый в *АГ*, прикладывается в соответствии с общеэстетическими задачами *ВМЭ* не к герою, как в *АГ*, а к событию действительности, вобравшему в единое целое ценностную дифференциацию различных сфер бытия. Нельзя не

видеть в таком применении основных категорий *АГ* предварения герменевтики М.М.Б. второй половины 1920-х гг.

68. Сохраняем авторское написание обоих экз.: «событиях».

69. Вненаходимость или трансгредиентность — ключевое понятие ранних работ М.М.Б. Как указал сам М.М.Б. в *ФМЛ*, термин «трансгредиентность» восходит к И. Кону (Кон 1921. С. 32, 34, 147, 188, 223, 226, 233, 252; *ФМЛ* 64; о понятии «трансгредиентность» см. также прим. 99 к *АГ*). Однако существовала еще одна традиция применения этого термина, несомненно известная М.М.Б., причем у философа, занимавшегося столь важной для всего раннего М.М.Б. проблемой «чужого я». И. И. Лапшин в 1906 г. ссылается на использование термина трансгредиентность Т. Цигеном, в значении, заметим, сходном с его употреблением у И. Кона: «Представления о реальности, находящейся вне поля сознания, Циген называет «трансгредиентными представлениями». См. «Leitfaden der physiologischen Psychologie». S. 145. 1900» (Лапшин 1906. С. 262); ср. разъяснение этого термина в русском переводе «Физиологической психологии» Т. Цигена (Циген Т. Физиологическая психология. СПб., 1909. С. 206-207). И. И. Лапшин и впоследствии неоднократно прибегал к данному термину, всякий раз ссылаясь на Т. Цигена. М.М.Б. в *ФП* и, прежде всего, в *АГ* произвел радикальное переосмысление этого понятия. Категория вненаходимости характеризует не только единственно возможную (продуктивную) позицию автора-творца в процессе художественного творчества, но и созерцательную позицию всякого индивидуума относительно наличного бытия.

70. «реально» (лат.).

71. Имеется в виду позиция крайних опоязовцев, отмеченная в «Ученом сальеризме», где и приведены соответствующие высказывания В. Б. Шкловского: «в искусстве нет “содержания”» («“Тристрам Шенди” Стерна и теория романа»); «содержание (душа сюда же) литературного произведения равна сумме его стилистических приемов» («Розанов»); «Обычное правило: форма создает для себя содержание» («Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля») (Медведев 1925. С. 265, 268).

72. Имеются в виду известные выводы В. Б. Шкловского об общности приемов построения художественных произведений, основанные в его статьях прежде всего на анализе массовой литературной продукции, беллетристики: «произведение искусства воспринимается на фоне и путем ассоциирования с другими произведениями искусства. Форма произведения искусства определяется отношением к другим, до него существовавшим, формам <...> Не пародия только, но и всякое вообще произведение искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь

образцу. *Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность*» (Шкловский 1919. С. 120). Сходное утверждение было тогда же высказано и Р. О. Якобсоном, — «предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным произведением», — сопровождавшееся выпадом против любого содержательного подхода (Якобсон 1921. С. 11). Формулировки В. Б. Шкловского и Р. О. Якобсона предопределили общепринятое в формальной школе 1920-х гг. положение, что только изучение массовой литературной продукции может дать представление о сущности литературного развития и построении художественного произведения, выразившееся у формалистов в повсеместном исследовании такой массовой литературной продукции с какой-либо точки зрения, например, пародии. Понятие «литературы», выбранное М.М.Б. для обозначения такой чисто литературной продукции, восходит, скорее всего, к статье А. А. Смирнова, к его делению художественных произведений на словесность, литературу и поэзию, различающиеся по наличию в последовательно возрастающей степени эстетического, познавательного и этического моментов, обретающих всю полноту в поэзии (Смирнов 1923. С. 98-99). Область между словесностью и поэзией А. А. Смирнов условно назвал «литературой, как таковой, конечно, в смысле изящной литературы (belles lettres)» (там же. С. 99). Такой крайний опоязовец, как Ю. Н. Тынянов, рецензируя статью А. А. Смирнова, высмеял перечень авторов и произведений, относимых А. А. Смирновым к «литературе», но лишь для того, чтобы еще раз подтвердить универсальность открытых формалистами принципов изучения литературных явлений (Тынянов 1977. С. 140). Между тем, А. А. Смирнов, отличая «литературу» от поэзии, путем громоздких умозаключений о соотношении понятий формы и содержания показал, что предметом изучения у формалистов является даже не «литература», а бессодержательная и значит бесформенная «литературность как таковая» (Смирнов 1923. С. 102-103). Положение А. А. Смирнова о недоступности поэзии, т. е. безусловных художественных ценностей, обычным способам изучения, в том числе и для формального метода, вело к признанию ограниченности сферы его применения, что и вызвало яростную иронию Ю. Н. Тынянова. При том, что М.М.Б. для характеристики определенных художественных произведений пользуется понятием А. А. Смирнова «литература», другое его понятие, «поэзия», как обозначение безусловных художественных ценностей, он не употребляет. Однако, хотя у М.М.Б. и имеются примеры изучения «литературы» (барочный роман в «Слове в романе», античный роман в «Формах времени и хронотопа в романе», низкие смеховые жанры в книге о Рабле), основным объектом его

анализа были великие произведения великих авторов — Достоевского и Рабле. Таким образом, М.М.Б. фактически следует тезису разграничения литературных произведений в соответствии с их художественной ценностью, выраженному, в частности, В. Э. Сеземаном и лишь доведенному до логического предела А. А. Смирновым: «естественным является часто высказываемое предположение, что научный анализ художественных произведений должен ориентироваться на совершенные образцы искусства <...> потому, что только они способны цельное художественное восприятие актуализировать во всей полноте его реальности» (Сеземан 1922. С. 129). Более того, этот тезис был высказан Л. В. Пумпянским в докладе о «Ревизоре» в Невеле в 1919 г., т. е. в самом начале деятельности Невельской школы философии: «Очевидно, нужно <...> обратиться к ряду пределов... Мышление же по пределам есть мышление в идеях, т. е. поэзия. Я стал искать ответа в поэзии... <...> И я нашел великого среди великих... <...> Однако как? На каком языке?... Не непереводима ли поэзия (язык бессознательного и пр.)? <...> Нет, поэзия может быть продумана до конца. Недаром Шеллинг... Дело вот в чем: поэзия есть плод наибольшей силы ума... <...> Этим решается вопрос о толковании поэтического произведения... Дело мысли всегда доступно мысли...» (*Пумпянский*. С. 576-577). И хотя и у Л. В. Пумпянского имеются образцы изучения «литературы» (русского романа XVIII в., массовой беллетристики конца XIX — первой четверти XX в.), в отличие от формалистов ни он, ни М.М.Б. не объясняли закономерностями этой «литературы» произведений «великих». Скорее наоборот, они исходили из утверждения, что только произведения «великих» дают возможность понять «литературу». А. А. Смирнов строит свое положение о неразложимости произведений поэзии, т. е. о недоступности их для анализа, опираясь на Г. Риккерта: «не поддающееся никакому подчинению под образованные генерализующим методом понятия <...> не генерализуемое «духовное» единство жизни есть единство культурной личности, которая с точки зрения ее культурного значения замыкается в неделимое индивидуальное целое» (Риккерт 1911. С. 146). О взглядах на произведение, сходных с развиваемыми А. А. Смирновым, писал и В. Э. Сеземан (Сеземан 1922. С. 143). Такое буквальное истолкование Г. Риккерта у А. А. Смирнова применительно к «поэзии» было неприемлемо для М.М.Б. и прежде всего из-за недоступности для анализа этического момента, наличие которого и позволяет, по А. А. Смирнову, отнести данное произведение к «поэзии». Недаром в следующем, 5 разделе данной главы *ВМЭ* основное внимание уделяется анализу именно этического момента в содержании. С другой стороны, соглашаясь с А. А. Смирновым в том, что методы изучения «литературы» не могут быть сами по себе перенесены на исследование «великих

произведений», т. е. соглашаясь с мнением о принципиальной неисчерпаемости таких произведений, М.М.Б. все же никак не мог согласиться с критикой у А. А. Смирнова чисто эстетического подхода к цельному «поэтическому произведению» (Смирнов 1923. С. 104). Да, пусть теория В. Э. Сеземана и двусмысленно неадекватна, но и поэтика «великих» должна быть рассмотрена с позиций общей эстетики, подобно такой, какая изложена в *АГ* и *ВМЭ*. К тому же наибольшая приближенность — из всех культурных областей — эстетической действительности, т. е. произведений искусства «великих», к действительному событию бытия (см. прим. 53), позволяет, как в случае Достоевского и Рабле, посредством анализа их поэтики выявлять подлинный состав события бытия. Но и обратно, указанная близость таких произведений к событию бытия фактически предполагает их недоступность теоретическому сознанию, как недоступно ему, что и было показано в *ФП*, и само событие бытия. Именно поэтому А. А. Смирнов говорит об интуитивном постижении как основном и единственном адекватном способе восприятия «поэзии», тогда как М.М.Б. — лишь об участии интуиции в восприятии художественного произведения. О том, что объектом исследования у формалистов является «литература» в указанном смысле, говорили и представители шпетовского подхода. Так, Р. О. Шор в статье «“Формальный метод” на Западе» отметила, что «немецкие «реторики» избегают грубейших ошибок нашего формализма: <...> грубо психологического учения об искусстве, как «приеме» — откуда практически следует перенесение внимания с произведений высоко-художественных на произведения второстепенные и третьестепенные, где исследователю легче уловить «приемы» искусства» (Шор 1927. С. 142-143).

73. Ср. рассуждения о роли литературной традиции в *АГ* (С. 257-258). Именно в те же годы уяснение смысла и изучение восходящей к античности общеевропейской литературной традиции и в особенности русской классической литературной традиции находилось в центре научных интересов Л. В. Пумпянского (*Пумпянский*. С. 30-157).

74. Данный, предшествующий и последующий абзацы являются сжатым изложением раздела «Подмена ценностного контекста автора литературно-материальным контекстом» главы «Проблема автора» в *АГ* (С. 251-257). Однако, если в *АГ* М.М.Б., критикуя концепцию формалистов, согласно которой, по его словам, «творческий акт автора совершается сплошь в чисто литературном ценностном контексте, ни в чем не выходя за его пределы и сплошь во всех моментах только им осмысливаясь», утверждает, что «формы художественного видения и завершения мира определяют внешнелитературные приемы, а не наоборот» (С. 252,

253), то в *ВМЭ* он несколько смещает — в связи с общими задачами статьи — акценты критики формального метода и подобно А. А. Смирнову, хотя и по другим теоретическим основаниям, полагает, что отстаиваемое формалистами истолкование формальных и содержательных моментов художественного произведения обусловлено тем, что в основе их теоретических посылок лежит анализ явлений «литературы» (ср. *ФМЛ* 156-157). Импульс для этих представлений М.М.Б. и А. А. Смирнова о «журнальном контексте» и «литературе» был, в частности, сообщен таким высокоценимым А. А. Смирновым автором, как Б. Христиансен и его характеристикой массовой литературы и беллетристики: «Есть очень много произведений, которые, действительно, сами себя не объясняют <...> Они пользуются изменчивыми моментами синтеза в том виде, в каком к ним привыкла публика <...> они легко воспринимаются, хотя не носят в себе ключа к своему пониманию. Но, выхваченные из условий своего времени, они теряют свою форму» (Христиансен 1911. С. 208).

75. Ср. в *АГ*: «Ни одно сплетение конкретных материально-литературных (формальных) приемов <...> не может быть понято с точки зрения одной узкоэстетической, литературной закономерности (которая носит всегда отраженный, вторичный, производный характер)» (С. 254). Немаловажно, что В. М. Жирмунский, оставаясь в рамках материальной эстетики, тем не менее во всех теоретических статьях 1921-1924 гг., причем всякий раз во все более резких формулировках, выступает против опоязовской концепции самодовлеющего литературного развития, отстаивая связь изменений в стилистике художественных произведений со сменой стиля эпохи (Жирмунский 1921. С. 70-71; Он же. <Рец.> Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 215; Он же. <Рец.> В. Шкловский. Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля». Изд. «Опояз». 1921; В. Шкловский. Тристрам Шенди Стерна и теория романа. Сборники по теории поэтического языка. Изд. «Опояз». 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 117-118; Он же. К вопросу о «формальном методе» // Вальцель О. Проблема формы в поэзии. Пг., 1923. С. 12-16; Он же 1924. С. 148-149; Он же. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 91-92). Примечательно и то, что, доказывая неубедительность принципа новизны для объяснения литературного развития, он в 1923 г. в статье «К вопросу о “формальном методе”» ссылается на суждение И. Кона: «Мы можем оставить здесь в стороне попытки объяснить смену стилей из общего стремления к новизне, из утомления старым, так как подобные моменты всегда могут объяснить лишь самый факт изменения стиля, но никогда направление, в котором оно происходит» (Кон 1921. С. 128; ср. Жирмунский 1923. С. 14).

Так же и М.М.Б. именно «ощущение» нового считает тем отличительным признаком, из которого теория формального метода выводит модель литературного развития (С. 252). Дальнейшая критика теории самодовлеющего литературного развития в *ФМЛ* строится сходным образом (*ФМЛ* 200-230). По мнению Б. М. Энгельгардта, особая неудовлетворительность историко-литературных построений формалистов обусловлена тем обстоятельством, что исходные установки формального метода позволяют ему изучать художественное произведение с исторической точки зрения исключительно в соотнесенности с другими произведениями, вернее, только путем сопоставления с элементами других произведений, что и приводит в конечном счете к дроблению и распаду произведения при эволюционном изучении (Энгельгардт 1995. С. 95-111).

76. Здесь, как и в ряде других случаев в *ВМЭ*, в связи с общими задачами статьи определения взаимоотношений автора и героя, данные в *АГ*, переносятся на другие эстетические категории. В *АГ* М.М.Б. в тех же выражениях — «В художественном целом две власти и два созданных этими властями правопорядка, взаимообусловливающих друг друга, каждый момент определяется в двух ценностных системах», — описывает автора и героя: «Две закономерности управляют художественным произведением: закономерность героя и закономерность автора, содержательная и формальная закономерность» (С. 254, 254). Подобный перевод проблематики *АГ* на общеэстетический уровень еще раз доказывает, что *ВМЭ* — этап на пути к философской герменевтике М.М.Б. второй половины 1920-х гг.

77. М.М.Б. возражает против упрощенного подхода к проблеме содержания, которое формалисты, утрированно суммируя общепринятые взгляды, определяли как «то, о чем говорится в произведении», и на этом основании отказывались от понятий «содержание» и «форма», как не соответствующих сути дела, заменив их новыми — «материал» и «прием». Так, В. М. Жирмунский, как представитель материальной эстетики, хотя и не приемлющий крайностей опоязовцев, в варианте 1921 г. статьи «Задачи поэтики» писал о делении на форму и содержание: «условность этого деления делает его мало плодотворным для выяснения специфических особенностей чисто формального момента, художественной структуры произведения искусства <...> такое деление заключает в себе некоторую двусмысленность. Оно вызывает мысль, что содержание (психологический или идейный факт — любовь, грусть, трагическое мировоззрение и т. п.) существует в искусстве в том же виде, как вне искусства <...> Это ведет к пониманию «формы», как внешнего украшения, побрякушки, которая может быть, но может и не быть, и вместе с тем — к изучению со-

держания, как внеэстетической реальности, сохранившей в искусстве свои прежние свойства (душевного переживания или отвлеченной идеи) и построенной не по своеобразным художественным законам, а по законам эмпирического мира» (Жирмунский 1921. С. 52), а затем делал вывод: «Традиционному делению на форму и содержание, различающему в искусстве момент эстетический от внеэстетического, мы противопоставляем другое деление, основанное на существенных особенностях произведения искусства, как объекта эстетического рассмотрения: деление на *материал* и *прием*» (там же. С. 53). В варианте 1924 г. этой статьи те же суждения высказаны в более резком виде: «существенной заслугой кружка <«Опояза»> является критика того традиционного дуализма «формы» и «содержания» в искусстве, который и в настоящее время является важнейшим препятствием для построения науки о поэзии»; «в пределах поэтики, как науки о поэтическом искусстве, не может быть двойственности между «выражаемым» и «выражением», между фактами эстетическими и внеэстетическими» (Жирмунский 1924. С. 126, 128). М.М.Б., хотя и исходит в *ВМЭ*, как и в других ранних работах, из неокантианской триады познавательного, этического, эстетического и различает в «содержании» познавательный и этический моменты, под содержанием художественного произведения понимает, как и в *АГ*, нераздельную полноту бытия, которая противится любым произвольным объектным суждениям и оценкам по поводу своего состава: «все эстетически значимое объемлет <...> упорствующую самозаконную (необъяснимую эстетически) смысловую направленность *поступающей жизни*» (С. 254). Ср. сходные замечания А. А. Смирнова (о действительном месте познавательного и этического смысла в произведении искусства): «Роковою ошибкою было бы отождествление этих высших форм поэтического познания и «этоса» с теми смысловыми формулировками их, высказываниями или сентенциями, которые мы находим в произведениях» (Смирнов 1923. С. 98).

78. В ранних работах М.М.Б. следует кантианским посылкам, что «эстетический разум есть момент практического разума» и что «весь теоретический разум только момент практического разума» (С. 17, 21). Также согласно Г. Когену, нравственность является содержанием эстетического сознания (Cohen H. Ethik des reinen Willens. Berlin, 1904. S. 452). В соответствии с этими предпосылками определяется и место познавательного момента в художественном произведении: «архитектоника <эстетического> видения не касается содержательно-смысловой стороны. Содержательно-смысловая сторона события, отвлеченно взятая, равна себе и тожественна при разных конкретных ценностных центрах (включая сюда и смысловую оценку с точки зрения той или иной содержа-

тельно-смысловой ценности: добра, красоты, истины)» (С. 57). Если же эта «смысловая тожественность» не «обрастает индивидуализированными и конкретными чертами» (С. 57), т.е. смысл не инкарнирован бытию, то в произведении перед нами — «не растворенный в целом произведения прозаизм» (С. 93). Представление об отвлеченно-познавательном моменте содержания как мысли или как идее художественного произведения, к концу XIX — началу XX в. в сниженном и популярном виде воспринятое из «эстетики содержания» Гегеля-Шеллинга, согласно которой «эстетический объект выражает идею или некое объективное обстояние непосредственно» (С. 138), и явилось объектом критики у формалистов.

79. Здесь перечислены почти все категории (сопереживание (вживание), вчувствование, сооценка), — за исключением эстетической интуиции (С. 19), — при помощи которых в *ФП* и прежде всего в *АГ* определяется непосредственное творчески-активное отношение автора-творца и зрителя-созерцателя к герою. Все эти категории возникли в новейшее время, вошли в философский обиход в последней четверти XIX в. и связаны с определенными философскими теориями: сопереживание / переживание — с описательной психологией В. Дильтея и «философией жизни» (Риккерт 1922. С. 39-45; Гадамер Г. Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 104-115), вчувствование — с теорией вчувствования Т. Липпса и других, сооценка — с теорией ценностей Г. Риккерта. И дело здесь не в согласии или несогласии, приятии или неприятии самих этих теорий М.М.Б. (скорее, неприятии и несогласии), а в том, что весь более ранний философско-терминологический аппарат имеет налет теоретизма, который М.М.Б. старается исключить, а в перечисленных новейших категориях подразумевается участие всей душевно-телесной организации автора и зрителя в процессе художественного творчества и созерцания и, значит, есть возможность подчеркнуть их активный характер. В данном месте в понятиях сопереживания, вчувствования и сооценки, а также более адекватного для позиции М.М.Б. «вживания» обобщен рассмотренный в *ФП* и *АГ* дифференцированный в его последовательности процесс эстетической деятельности. В понятии «вживания» подчеркивается его активный и оформляющий характер обогащения эстетического предмета. В понятии «сопереживания» («симпатическое переживание») подчеркивается, что автор (и созерцатель) овладевает целым произведения, душевным целым героя, сочетая внутреннее с внешним в одной и единой плоскости. В понятии «вчувствования» как синонимическом «вживанию» и «сопереживанию» подчеркивается психологическая форма «вживания» и «сопереживания», раскрываемая в критике «теории вчувствования» Лип-

пса и др. В понятии «сооценки» подчеркивается отношение приятия и любви к эстетическому предмету (С. 165). Само по себе вживание (и остальные синонимические понятия) в силу их повсюдности в жизни не являются эстетическими (С. 140, 159). Но даже включенные в процесс эстетической деятельности вживание и остальные понятия не дают сами по себе постижения события бытия (С. 20). См. анализ использования этих понятий в ранних работах М.М.Б. у А. Садецкого (Садецкий А. Открытое слово: Высказывания М. М. Бахтина в свете его «металингвистической» теории. М., 1997. С. 41-48). А. Садецкий концентрирует внимание на идентичности понятий «вживание» и «вчувствование» при некоторых особенностях их употребления и рассматривает их как переводы немецкого понятия «Einfühlung» на основании их эксплицитного определения через это понятие в *АГ*. Что же касается прецедентов в русской философской литературе, то о «вживании или вчувствовании» писал, например, В. Э. Сеземан (Сеземан 1922. С. 123, 132). Между тем, перечисление понятий «сопереживание», «вчувствование», «сооценка» в *ВМЭ*, к которым следует добавить и «вживание», в качестве видовых на фоне общеродового «вчувствования», вынуждает видеть здесь не конца вызревшую терминологическую дифференциацию, подтверждаемую контекстным употреблением всех этих понятий. Действительно, вопреки А. Садецкому каждое из них при единичном употреблении имеет тенденцию к вполне определенному терминологическому значению. Серийное же употребление, подчеркивающее их синонимичность относительно родового понятия «вчувствование», происходит всякий раз, когда речь идет о характеристике всего анализируемого процесса в его общности, цельности и недифференцированности. Неполная терминологическая точность данных понятий и их серийное употребление лишь подчеркивают, что они привлекаются для описания явлений, — взаимоотношений автора и героя, — открытых М.М.Б. и не имевших потому для своего выражения и обозначения адекватного понятийного аппарата в предшествующей философской традиции.

80. В настоящем разделе, как и в данном параграфе и вообще на протяжении всей главы «Проблема содержания», резюмируются положения *ФП* и *АГ*, при этом с естественным уклоном в эстетическую проблематику. В частности, данное определение представляет собой своего рода кратчайшую формулировку нравственной философии М.М.Б., т. е. описание в соответствующих понятиях этического характера события поступка — единственной действительной реальности, выявленной М.М.Б. в *ФП* и *АГ*.

81. В данном месте М.М.Б. вновь излагает одно из основных положений *ФП* и *АГ*: вследствие присущего философии XIX и XX вв. гносеологизма, при осуществлении того или иного вида

теоретической транскрипции или применения той или иной из обедняющих теорий XIX и XX вв. конкретность поступающего сознания развоплощается и приводится к общим содержательно-смысловым моментам, тогда как познавательное, напротив, должно быть приобщено к событию поступка (С. 38, 159). «Теоретическая транскрипция» — термин, в русской традиции введенный, по-видимому, Ф. А. Степуном в 1913 г. в статье «Жизнь и творчество» (Степун 1991. С. 101; 1993. С. 246, 250).

82. Мысль об отсутствии специального эстетического характера у актов вчувствования и сооценки неоднократно высказывается в *АГ* (см. прим. 79). В примечании воспроизводятся положения *АГ* об изначальном этическом характере содержания первичного акта вчувствования в другое сознание и возможных способах его осмысления и объективации: «за вживанием должен следовать возврат в себя, на свое место вне страдающего, только с этого места материал вживания может быть осмыслен этически, познавательно или эстетически» (С. 107); «Отнесение пережитого к другому есть обязательное условие продуктивного вживания и познавания и этического и эстетического» (С. 107). Указание на этический характер первичного акта вчувствования воспроизводит основную философскую идею *ФП* и *АГ* о взаимоотношении я и другого как основном содержании события бытия (С. 67). Относительно смыслового выделения акта возврата в себя после вчувствования для последующих объективаций см. пояснения акта переживания у Ф. А. Степуна в статье «Жизнь и творчество», опубликованной в 1913 г. в «Логосе» (Степун 1991. С. 112; 1993. С. 249-251). Общий смысл примечания фактически подразумевает возможность истолкования каждого акта в каждом из трех направлений.

83. Подробный разбор «эстетики вчувствования» должен был быть осуществлен, скорее всего, во 2-ой части *ВМЭ*. Поскольку такой разбор занимает значительную часть *АГ* (С. 94, 137-167), можно предположить, что и во 2-ой части, как и в 1-ой, следовало бы ожидать воспроизведения содержания *АГ* с неизбежными изменениями в связи с общей задачей *ВМЭ*.

84. Ср. в лекции курса «Герой и автор в художественном творчестве» в записи Л. В. Пумпянского, прочитанной в июле 1924 г., т. е. непосредственно перед написанием *ВМЭ*: «Содержание не есть то-то и то-то, а есть разрез, по которому все в искусстве может быть продолжено чисто познавательно и чисто этически. Содержание есть возможный (бесконечный) прозаический контекст, однако всегда парализуемый формой» (С. 328). В *ФП* показан результат развоплощения и отвлечения от своей единственности: «тогда рождается бесконечность познания», когда «мы пыта-

емся свою действительную жизнь приобщить возможному теоретическому контексту <...> признавая в ней существенными лишь общие моменты» (С. 47). См. также прим. 81.

85. Почти сходный образ — просвечивающейся предметности — использован и В. Э. Сеземаном: «доэстетическая предметная основа не остается внеположной по отношению к эстетическому объекту, но вместе с тем и не поглощается им целиком, а сохраняет свою собственную природу, как бы просвечивая сквозь преображающую ее художественную форму» (Сеземан 1922. С. 141).

86. Признание за искусством возможности к глубоким познавательным постижениям восходит к романтической традиции и было сформулировано, в частности, Шеллингом (см. прим. 65). Но только в неокантианской эстетике была сделана попытка найти объяснение этой особенности искусства (см. Кон 1921. С. 234, 235, 237). На основе особого соотношения трех областей — познавательной, этической и эстетической — в пределах ранней философии М.М.Б. возможность таких познавательных постижений в искусстве увязывается с общей функцией эстетического, ближайшим образом воспроизводящего действительную архитектонику бытия-события.

87. На особое место познавательного как такового в содержании эстетического целого указывал И. Кон: «когда научная истина делается, например, главною идеею поэтического произведения, эстетическая ценность его отнюдь не дана уже вместе с ценностью истины» (Кон 1921. С. 233). То же подчеркивал в *АГ* М.М.Б.: «Мысль, проблема, тема не могут лечь в основу архитектоники, они сами нуждаются в конкретном архитектоническом целом, чтобы хоть сколько-нибудь завершиться» (С. 70). См. также рассуждение о характерологических функциях познавательного и о явлениях прозаизма (С. 93).

88. Ср. рассуждения об архитектонических формах упорядочения смысла и, в частности, о построении «Критики чистого разума» И. Канта в *АГ* (С. 70).

89. В *ПТД* М.М.Б. определяет «человека из подполья» как идеолога, т. е. как имеющего свое «слово о мире» (*Т. 2*, 57). Это мировоззренческое определение тесно связано с общим принципом изображения героев Достоевского, среди них и «человека из подполья», художественной доминантой построения которых является их самосознание: «Сознание не воплощенного и не могущего воплотиться мечтателя и подпольного человека является настолько благоприятною почвою для творческой установки Достоевского, что позволяет ему как бы слить художественную доминанту изображения с жизненно-характерологической доминантой изображаемого человека» (*Т. 2*, 47). По М.М.Б., это достигается при

условии, намеченном в *АГ* (см. прим. 87) и в данном параграфе 2-ой главы «Проблема содержания» *ВМЭ*: «герой, как самосознание, действительно изображается, а не выражается, т. е. не сливается с автором, не становится рупором для его голоса» (*Т. 2*, 48). Нетрудно увидеть в этой цитате из *ПТД* — в понятиях «выражение» и «изображение» — также отголосок противопоставленных в *АГ* экспрессивной и импрессивной эстетических теорий.

90. Известной паралелью высказанным здесь и несколько ниже суждениям служат положения статьи А. А. Смирнова «Пути и задачи науки о литературе». А. А. Смирнов, в соответствии со своей классификацией литературных явлений, именно с поэзией, как высшей степенью художественного творчества, связывает этический момент. Однако, исходя из тезиса о неделимости (и неразложимости) содержания произведения поэзии, т. е. невозможности его расчленения, он полагает невозможным «избрать «стержнем» поэзии этический момент и его сделать магистралью исследования» (Смирнов 1923. С. 103-104). К поэтическим явлениям, т. е. «поэзии», по мнению А. А. Смирнова, возможно лишь применение ряда вспомогательных исследовательских методов, подготавливающих их художественное и в то же время научно-интуитивное постижение в «критике» (там же. С. 105-106). Так, к «методам наводящим» он относит философский и этический, «наводящие на верное восприятие познавательной и этической стихий поэзии» (там же. С. 107). При этом А. А. Смирнов подчеркивает, что в случае применения обоих методов следует обращать внимание «не на «высказывания» поэтов, а на «внутреннее звучание» их голоса в произведении» (там же), но затем отмечает, что «говорить подробно об этих двух «методах» трудно потому, что они совершенно еще не разработаны в должном направлении» (там же). К опытам применения этих методов он относит работы В. Соловьева, В. Иванова, Гершензона, Мережковского (там же. С. 108). Напомним, что именно этот ряд имен вызвал, в частности, резкое неприятие статьи А. А. Смирнова в рецензии Ю. Н. Тынянова (Тынянов 1977. С. 140). В отличие от А. А. Смирнова, в *ВМЭ* М.М.Б. показывает специфику анализа познавательного (а несколько ниже и этического) момента, подчеркивая значение работ, содержащих такой анализ. На первый взгляд, подобные рассуждения противоречат отрицательной оценке такого рода работ в *ПТД*, представленных, кстати, списком имен сходного уровня (*Т. 2*, 15-16). Менее всего в этой негативной оценке следует видеть отрицание самой необходимости анализа познавательного момента содержания художественного произведения, которое (отрицание) могло быть вызвано введением в книге 1929 г. новых категорий эстетического анализа — полифонии, диалога и т. п., поскольку согласно мнению М.М.Б., выраженному в *ВМЭ* в

данном абзаце, такого рода работы лежат «за пределами собственно эстетического анализа». Также не следует объяснять данную негативную оценку общим для всей Невельской школы отрицательным отношением к предшествующей традиции изучения Достоевского, сформулированным Л. В. Пумпянским в книге «Достоевский и античность» — изучение идей вместо поэтики, «обсуждение его мыслей (а не вымыслов)» (*Пумпянский*. С. 506). Наличие аналогичных высказываний можно предполагать и у М.М.Б. в прототексте 1922 г. книги о Достоевском (ср. характеристику критической литературы о Достоевском в *ПТД — Т. 2*, 14-15). Речь в *ПТД* идет не об отрицании философского метода анализа познавательного момента как такового, а о разграничении работ, применяющих этот метод. Так, Мережковский, упомянутый у А. А. Смирнова, по М.М.Б. — представитель линии философской монологизации творчества Достоевского, однако, Вяч. Иванов, тоже названный А. А. Смирновым, по М.М.Б., напротив, впервые показал основной принцип миросозерцания Достоевского (*Т. 2*, 16). Таким образом, утверждая — обусловленное его миросозерцанием — художественное новаторство Достоевского, которое не удалось раскрыть на пути философской монологизации в прежней критической литературе, М.М.Б. тем самым удостоверяет и новаторство своей философии.

91. А. А. Смирнов, разделяя литературные явления на словесность, литературу и поэзию, именно с поэзией связывал этический момент как ее существенную характеристику, отметив при этом, что этический метод, наводящий на правильное восприятие этого момента, еще не разработан (Смирнов 1923. С. 107; см. прим. 90). М.М.Б. в *ВМЭ* определяет специфику анализа этического момента и способ названного анализа. Предложенный им способ — «полуэстетический пересказ» — чрезвычайно сходен с методологическим приемом показа художественными средствами адекватного понимания художественного произведения, который был сформулирован В. Э. Сеземаном следующим образом: «именно лучшие представители истории искусства те, которые являются не просто археологами, а истинными ценителями искусства, в своих стилистических характеристиках и описаниях художественных произведений невольно становятся поэтами (как, напр., Вельфлин в своих трудах: «Классическое искусство» и «Ренессанс и Барокко»). Это — не вольность, которую они себе позволяют, желая хоть отчасти избавиться от гнетущей дисциплины научного мышления, нет, это неизбежный методологический прием, которым исследователь пользуется, не располагая другим средством для введения научного анализа в надлежащее русло, только поэтическое слово конгениально тому непосредственному впечатлению, которое производит художественное творение, к какому

бы роду искусства оно не принадлежало» (Сеземан 1922. С. 138). А. А. Смирнов воспроизвел это рассуждение В. Э. Сеземана и присоединился к нему, отметив, что в таком подходе лежит ключ к разрешению проблемы характеристики поэтических (в понимании А. А. Смирнова) явлений (Смирнов 1923. С. 105). В качестве образцов подобного анализа А. А. Смирнов называет труды Гаспари, Фосслера, Лансона, Бедье, Веселовского, Зелинского, отмечая при этом, что «Самый стиль их порою является средством передачи того, что они «знают» о своих авторах» (там же). В *ВМЭ* в конце главы «Проблема содержания» М.М.Б. указывает на определенную субъективность при анализе познавательного и этического моментов содержания.

92. Конспективное изложение важнейшего положения ранней философии М.М.Б., наиболее последовательно развернутого в *ФП*, о принципиальной непостижимости события бытия, жизненного события. С одной стороны, в соответствии с основной установкой «философии жизни», событие недоступно теоретическому сознанию: «это событие в целом не может быть транскрибировано в теоретических терминах, чтобы не потерять самого смысла своей событийности, того именно, что ответственно знает и на чем ориентируется поступок» (С. 31); с другой, — признается его выразимость: «единое и единственное бытие-событие и поступок, ему причастный, *принципиально* выразимы, но фактически это очень трудная задача, и полная адекватность недостижима, но всегда задана» (С. 31). Эта в ее возможной мере выразимость достигается или средствами естественного языка (или эстетического созерцания), или, в познавательном аспекте, посредством описания, феноменологии, не столько чисто гуссерлианской, как она до определенного момента представлена у Г. Г. Шпета, сколько восполняющей на правах особого метода основные принципы неокантианства, в частности, Г. Когена (С. 31-31). Тем самым, как и у Ф. А. Степуна в 1913 г. в «Жизни и творчестве», и у В. Э. Сеземана в статье 1922 г. такое восполнение неокантианства феноменологией, феноменологическим описанием вело к их продуктивному синтезу (Степун 1991. С. 109, 112-113; 1993. С. 239, 243, 248-249, 251-252, 259, 261; Сеземан 1922. С. 120, 127, 140, 145; ср. также применение понятия «феноменологическое описание» у С. Л. Франка в его книге «Душа человека»: Франк С. Л. Предмет знания. Душа человека. СПб.: Наука, 1995. С. 589-590, 610, 616, 631-632; см., однако, обсуждение принципов феноменологического описания в статье М. И. Кагана, написанной в 1919 г. в Невеле: Каган М. И. Как возможна история? (Из основных проблем философии истории) // Записки Орловского гос. ун-та. Вып. 1. Серия обществ. наук. Орел, 1921. С. 146-148). Тогда как Г. Г. Шпет и в своей гуссерлианской феноменологии, и в собст-

венной герменевтике неокантианство отрицал (см. прим. 7), а по поводу «описания» в статье «Мудрость или разум?» 1917 г. писал, несомненно, метя и в Ф. А. Степуна: «иногда высказывается мнение, что именно «описание» есть прием, который прямо противоположен логической дискурсии; мало того, в описании видят средство, которое призвано заменить логические операции с помощью строгих понятий. В основе этого мнения лежит недоразумение <...> Может быть, под «описанием» понимают просто образную, фигуральную речь, но что мы выиграем от такой подмены логики стилистикой? Воображают, что образная речь «богаче» логической. Но в каком отношении? *Образов* в ней, разумеется, больше, но ведь нам важно значение, *смысл*, а чтобы его извлечь, нужно «перевести» образы в понятия. Но понятия, говорят еще, выражают лишь сущность вешей, а не их *эмпирическую* полноту. Я думаю, что и эмпирическую полноту иначе не выразить, как только словами, но для философии как знания ничего, кроме этого «лишь», не нужно, так как именно *сущность* она имеет своим предметом» (Шпет 1994. С. 305-306). Последовательно логическая, а не расширительно метафорическая характеристика «чистого описания» — специфического метода феноменологии как до-теоретической дисциплины — дана Г. Г. Шпетом в 1914 г. в книге «Явление и смысл», представляющей собой критическое изложение «Идей к чистой феноменологии» Э. Гуссерля (Шпет 1914. С. 90, 92, 103, 110-119). Для уяснения хода рассуждений М.М.Б. существенно, что Ф. А. Степун обращается к феноменологическому описанию при анализе «переживания жизни»: поскольку «Переживание есть <...> такая наличность нашего сознания, которая никогда не может по своей природе стать объектом нашего знания», то «посохом философии, не могущей определить переживание, может послужить его феноменологическое описание» (Степун 1991. С. 108-109). Столь же существенно для понимания позиции М.М.Б. критическое замечание Ф. А. Степуна, исходящее из стремления охватить «абсолютное содержание жизни», что формалистический характер учения Канта в практической философии проявился в «нивелирующей тенденции «категорического императива», абсолютно неспособного постичь и оправдать конкретную полноту и спецификацию нравственной жизни» (там же. С. 100). М.М.Б. относил Ф. А. Степуна к представителям «философии жизни» (Волошинов 1925. С. 187; ср. Риккерт 1922. С. 32). Примечательно, что В. В. Виноградов применяет понятия «“феноменологическое” описание» и «“феноменологическое” изучение» в книге «Этюды о стиле Гоголя» (1926), завершенной к осени 1923 г., а также понятие «феноменологический анализ» в написанной в 1922-1923 гг. книге «О поэзии Анны Ахматовой» (1925), заимствовав их, скорее всего, у В. Э. Announcement Announcement Announcement при очередной попытке расширения терминологического аппа-

рата формальной школы в начале 1920-х гг. (Виноградов 1976. С. 232, 374). См. прим. 27.

93. Объяснение причин недопустимости привлечения социологического, равно как и психологического, методов для понимания смысла эстетической деятельности содержится в *АГ* (С. 92). Подобное ограничение применимости социологического подхода явно показывает, что в период «философско-герменевтических» работ второй половины 1920-х гг. под «социальным» в словесном творчестве М.М.Б. всегда понимал не нечто доступное социологическому подходу, а полноту наличного бытия, о которой идет речь в ранних работах, а под «имманентной социологичностью» (*Т. 2*, 7) — «конкретную историчность» («историческую действительность», «живую единственную историчность», «действительную историчность бытия»), рассмотренную прежде всего в *ФП* (С. 7-9, 12, 14-15, 29). См. прим. 57.

94. Решительный антипсихологизм М.М.Б., особенно явственный на фоне распространенных в европейской философии и эстетике конца XIX — начала XX в. психологических течений, несомненно сближает его раннюю философию с феноменологией Э. Гуссерля и Г. Г. Шпета, с которыми он, однако, расходится в других отношениях. Принцип разграничения собственно философских и эстетических построений и их психологической транскрипции установлен уже в *ФП* (С. 16).

95. Другим, синонимическим выражением этического момента содержания у М.М.Б. является эмоционально-волевой тон, определение которого дано в *ФП*: «Эмоционально-волевой тон обтекает все смысловое содержание мысли в поступке и относит его к единственному бытию-событию» (С. 33). Именно такое понимание эмоционально-волевого тона М.М.Б. имеет в виду, когда утверждает в *АГ*, что в таком беспредметном искусстве, как музыка «есть содержание, т. е. упорствующая событийная напряженность возможной жизни» (С. 256). Таким образом, эмоционально-волевой тон соотносится с глубиной этического момента содержания в музыке. О глубине эмоционального содержания, в частности, в той же музыке говорит и В. Э. Сеземан: «Но даже по отношению к беспредметному искусству мы говорим о глубине, о значительности его эмоционального содержания (например, в музыке)» (Сеземан 1922. С. 140).

96. В экземпляре М.М.Б.: вычеркнуто продолжение заглавия — «в художественном творчестве».

97. Имеются в виду собрания статей Вяч. Иванова «По звездам» (1909) и «Борозды и межи» (1916), сборник статей А. Белого «Символизм» (1910) и его книги и статьи 1910-х — начала 1920-х гг., книга К. Бальмонта «Поэзия как волшебство» (1915).

Именно у К. Бальмонта в книге «Поэзия как волшебство» как раз и говорится: «Давно было сказано, что в начале было Слово» (Бальмонт К. Д. Поэзия как волшебство. М., 1915. С. 7). В. М. Жирмунский в варианте 1924 г. статьи «Задачи поэтики» в кратком обзоре предыстории формального метода отметил вклад ведущих теоретиков и поэтов символизма — В. Брюсова, Вяч. Иванова, А. Белого — в изучение поэтической формы (Жирмунский 1924. С. 126). Однако В. М. Жирмунский, как следует из обращения его самого и его единомышленников по формальной школе к трудам символистов, имеет в виду прежде всего их стиховедческие штудии, тогда как М.М.Б. и в *ВМЭ*, и более развернуто и заведомо полемично в *ФМЛ* говорит о значении их общеэстетической теории: «Именно символизм выдвинул самоценность и конструктивность слова в поэзии <...> Понятие символа должно было удовлетворить задаче соединения конструктивной самозначимости слова с полновесной смысловой идеологической значимостью его <...> Задача эта, хотя и правильно сформулированная, не могла быть методологически обоснована и разрешена на почве самого символизма» (*ФМЛ* 82). С высокой оценкой общеэстетической теории символистов сочетается не менее высокая оценка их конкретных работ по поэтике: «На почве символизма и появились впервые литературоведческие работы, подходившие к поэтическому искусству по существу» (там же). Наконец, еще более пространное обозрение теоретических принципов русского символизма с подчеркиванием особого значения его западноевропейских параллелей в творчестве С. Малларме и С. Георге и с выводом о «переоценке самостоятельной силы слова» и об «исключительном доверии к его творческим энергиям», сказавшемся в символистском утопическом радикализме — мистическом анархизме Вяч. Иванова и Г. Чулкова, содержится в *Конспекте МФЯ* (*Конспект МФЯ.* С. 89-91). Ориентация на разные стороны теоретических построений символизма у Невельской школы философии и формальной школы обусловлена и различной ориентацией на художественно-практические направления первой четверти XX в. У представителей Невельской школы (М.М.Б., Л. В. Пумпянского и их окружения) и их теоретические интересы, и их художественные вкусы оказались раз и навсегда связанными с символизмом (Бочаров С. Г. <Вступ. заметка к публикации>: Записи лекций М. М. Бахтина из устного курса по истории русской литературы // *ДКХ.* 1993. № 2-3. С. 135-136). Символистский пласт, сохранявшийся в той или иной мере на всем протяжении их деятельности, наиболее явственно проступает в период решительного пересмотра, ревизии ими теоретических построений символизма в конце 1910-х — начале 1920-х гг., прежде всего во время невельских занятий школы в 1919 г.: в докладе М.М.Б. о монументальной эпохе символов, в невельских докладах

Л. В. Пумпянского (*Пумпянский*. С. 558-589). Однако, сколь бы ни был решительным такой пересмотр, не будет преувеличением представить все их последующее развитие и деятельность как единственную в своем роде реализацию глубокого литературно-теоретического потенциала символизма. Особенно ощутим этот символистский пласт у Л. В. Пумпянского, но он заметен и у М.М.Б. в книгах о Достоевском и Рабле, и у М. И. Кагана в статье о недоуменных мотивах в пушкинских поэмах (Каган 1974). Формалисты же ориентировались на акмеизм (В. М. Жирмунский, В. В. Виноградов, Б. М. Эйхенбаум) или, как крайние опоязовцы, на футуризм (Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский, Р. О. Якобсон). С этой ориентацией была связана как их полемика с символизмом, так и особый подход к слову, отличный от символистского: «Для формалистов слово есть только слово и, прежде и больше всего, — его звуковая эмпирическая материальность и конкретность. Вот этот чувственный minimum слова они и хотели спасти от переобремененности и полной поглощенности его тем высоким смыслом, который придавали слову символисты» (*ФМЛ* 84).

98. Ср. сходное общефилософское определение языка в *АГ*, где, за исключением VI главы «Проблема автора», как и в *ФП*, язык не рассматривается с точки зрения лингвистики (С. 87). Фактически из подобного определения исходит М.М.Б. и в критике новейших попыток онтологизации языка в *Конспекте МФЯ*, а также в статье «О границах поэтики и лингвистики» (*Конспект МФЯ*. С. 88; Волошинов 1930. С. 221).

99. В данном абзаце содержится двойная критика подхода к культуре и поэтике как явлениям языка и объектам лингвистики. С одной стороны, имеются в виду крайности «лингвистической поэтики» Р. О. Якобсона и раннего (до 1924 г.) Г. О. Винокура, «лингвистической стилистики» В. В. Виноградова, а с другой, — принципы герменевтики Г. Г. Шпета, крайне выразительно чуть позднее, в 1925 г., сформулированные Г. О. Винокуром, перешедшим к тому времени на сторону Г. Г. Шпета, в рецензии на все три выпуска шпетовских «Эстетических фрагментов»: «Слово — есть принцип культурного выражения: все членения структуры в нем даны полностью, исчерпывающе. Все культурные образования — литература, искусство, наука и пр. — "все это слово"» (Винокур 1990. С. 87; ср. Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 3. С. 9-10).

100. В *ВМЭ* впервые в ранних работах М.М.Б. появляется понятие «высказывание» в качестве лингвистического термина и ставится проблема высказывания в лингвистике. Высказывание как лингвистический термин до начала 1920-х гг. в русском языкознании не употребляется. Понятие «высказывание» встречает-

ся в русской философской литературе первых десятилетий XX в., в частности, в переводах и сочинениях представителей феноменологического направления: в 1909 г. в переводе 1 тома «Логических исследований» и в 1911 г. в переводе статьи «Философия как строгая наука» Э. Гуссерля (Гуссерль Э. Логические исследования. СПб., 1909. Ч. 1. С. 121, 125, 127, 132, 163, 165; Он же. Философия как строгая наука // Логос. 1911. Кн. 1. С. 13, 14, 18, 27), в 1914 г. в книге «Явление и смысл» и в статье 1917 г. «История как предмет логики» Г. Г. Шпета (Шпет 1914. С. 197; Он же. История как предмет логики // Науч. известия. М.: Акад. центр Наркомпроса, 1922. Сб. 2. С. 20). Впервые это понятие приобрело лингвистический оттенок в знаменитом определении Р. О. Якобсона, ведущего представителя Московского лингвистического кружка и последователя Г. Г. Шпета, в книге о Хлебникове 1921 г.: поэзия есть «высказывание с установкой на выражение» (Якобсон 1921. С. 10). Данное определение было воспроизведено в рецензии В. М. Жирмунского на эту книгу, напечатанной в 1921 г. в журнале «Начала» (Жирмунский В. М. <Рец.> Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 213). «Выражательная функция слова» отмечена Г. Г. Шпетом в статье 1917 г. «Предмет и задачи этнической психологии» (Шпет Г. Г. Предмет и задачи этнической психологии // Психологич. обозр. 1917. № 3-4. С. 408; ср.: Он же 1914. С. 197; Он же. История как предмет логики // Науч. известия. М.: Акад. центр Наркомпроса, 1922. Сб. 2. С. 21). Однако в качестве лингвистического термина («речевое высказывание»), в том же значении, как и у М.М.Б. в *ВМЭ* и во всех последующих трудах, это понятие принимается и устанавливается в отечественной лингвистике только после статьи Л. П. Якубинского «О диалогической речи», которая была напечата в 1923 г. в сборнике «Русская речь» (Якубинский Л. П. О диалогической речи // Русская речь. Пг., 1923. Сб. 1. С. 96-194; ср. наблюдения Л. А. Гоготишвили — *Т. 5*, 543).

101. Ср.: «Язык сам по себе ценностно индифферентен, он всегда слуга и никогда не является целью, он служит познанию, искусству, практической коммуникации и проч.» (С. 250).

102. В *ВМЭ*, как и в VI главе «Проблема автора» *АГ*, М.М.Б. рассматривает язык как явление, подчиняющееся естественнонаучным закономерностям. Однако введение в *ВМЭ* понятия «речевое высказывание» и вслед за тем вывод о необходимости изучения больших словесных целых (высказываний) фактически знаменует обращение М.М.Б. к новой концепции языка, сформулированной им в работах второй половины 1920-х гг., прежде всего в *МФЯ*, в рамках осуществленного им тогда же перехода к философской герменевтике. Сама постановка проблемы лингвистиче-

ского изучения больших словесных целых (высказываний) инициирована, скорее всего, замечанием Б. Кроче о лингвистически целостном характере предложения («единственной лингвистической реальности», по определению Б. Кроче) и других более крупных словесных образований: «на предложение мы не должны смотреть так, как принято обычно в грамматиках, а должны видеть в нем выразительный организм законченного смысла, который содержится как в самом простом восклицании, так и в самой обширной поэме» (Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и общая лингвистика. Ч. 1: Теория. М., 1920. С. 164). В *МФЯ* новая концепция языка вырабатывается путем последовательной критики двух условно выделенных направлений современной науки о языке — «фосслерианства» («индивидуалистического субъективизма») и «соссюрианства» («абстрактного объективизма»). Таким образом, в *ВМЭ* зарождение новой концепции языка, рассматривающей высказывание как единственную лингвистическую реальность и учитывающей в качестве лингвистической реальности ценностный контекст высказывания («чужое слово»), связано с проблематикой крочеанства, родственного фосслерианству, обозначенному в *МФЯ* как «индивидуалистический субъективизм». Примечательно, что В. В. Виноградов, чьи представления о языке с начала 1920-х гг. склонялись то к «фосслерианству», то к «соссюрианству», а после появления в 1922-1923 гг. «Эстетических фрагментов» Г. Г. Шпета до конца 1920-х гг. испытывали постоянное влияние шпетовской герменевтики, в вышедшей в 1925 г. книге о поэзии А. Ахматовой цитирует вышеприведенное замечание Б. Кроче о содержащем законченный смысл предложении, а также отмечает близкое, по его мнению, сравнение художественного произведения со словом у А. А. Потебни (Виноградов 1976. С. 371). Ранее он привел в усеченном виде ту же цитату из Б. Кроче в своей статье 1923 г. «О задачах стилистики» (Виноградов 1980. С. 38). Следует отметить, что сходное представление о смысловой целостности больших словесных образований уже присутствует в несомненно известной М.М.Б. книге Г. Г. Шпета «История как проблема логики» (1916), содержащей первые подступы к его герменевтике: «понятие есть прежде всего *слово* или <...> словесное выражение; <...> фраза, абзац, глава <...> может рассматриваться как «одно» понятие» (Шпет Г. Г. История как проблема логики. М., 1916. С. 40). О необходимости учета «смысловой единоцелостности высказывания» со ссылкой на «Эстетические фрагменты» Г. Г. Шпета писал в середине 1920-х гг. Б. М. Энгельгардт, близкий в это время к В. В. Виноградову (Энгельгардт 1995. С. 80-81; ср. там же. С. 85-87, 89). Различие лингвистических концепций при сходном внимании к общим проблемам обусловлено у М.М.Б. и В. В. Виноградова различием бахтинской и шпетовской герменевтик. Однако упор на критику в

статье «О границах поэтики и лингвистики» не «фосслерианской», а именно «соссюрианской» стороны лингвистических воззрений В. В. Виноградова следует рассматривать как указание на то препятствие, которое не позволило в его деятельности развиться во всей полноте потенциалу герменевтики как таковой, к чему, казалось бы, он был так близок. Вместе с тем, поставив вопрос о лингвистическом изучении больших словесных целых, М.М.Б. лишь предположительно говорит об их синтаксисе как направлении такого изучения. Нисколько не противореча сказанному в *ВМЭ*, это исследование в рамках его философской герменевтики приобретет другой смысл.

103. Выяснению лингвистических особенностей поэтического языка посвящены работы крайних опоязовцев — авторов «Сборников по теории поэтического языка» (О. М. Брика, Е. Д. Поливанова, В. Б. Шкловского, Л. П. Якубинского) и книги Р. О. Якобсона о Хлебникове и чешском стихе. В. М. Жирмунский, исходивший при построении поэтики из понятия «поэтический язык» и признававший чрезвычайно плодотворным сам метод сближения поэтики с общей наукой о языке, лингвистикой (Жирмунский 1924. С. 125-126), вместе с тем отвергал крайности применения лингвистического подхода к поэтике, выражавшиеся в обособлении и признании самоценности языковых явлений в поэзии. Эти взгляды В. М. Жирмунский изложил еще в рецензии на книгу «Новейшая русская поэзия» Р. О. Якобсона, по его словам, «крайнего представителя лингвистической поэтики» (Жирмунский В. М. <Рец.> Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921 // Начала. 1921. № 1. С. 213) и в варианте1921 г. статьи «Задачи поэтики»: «изучение художественного стиля данного поэта <...> как особого «диалекта» <...> грозило бы таким же подчинением поэтики внеположным для нас задачам лингвистики, каким являлось до сих пор привычное подчинение истории литературы задачам культурно-историческим» (Жирмунский 1921. С. 69; ср.: Он же 1924. С. 147). В варианте 1924 г. статьи «Задачи поэтики» В. М. Жирмунский продолжил опровержение крайностей лингвистического подхода к поэтике и отметил незаконность обособления у Л. П. Якубинского (Якубинский Л. П. О звуках стихотворного языка // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 37) самоценной речевой деятельности в качестве единственного признака, характерного для поэтической речи (Жирмунский 1924. С. 133). Работы крайних опоязовцев и Р. О. Якобсона М.М.Б. подверг в *ФМЛ* резкой и последовательной критике в главе «Поэтический язык как предмет поэтики» (*ФМЛ* 105-142; см. особенно: там же. С. 111-120; ср.: там же. С. 169), сделав итоговое замечание, что «ни о какой системе поэтического языка не может быть и речи. При-

знаки поэтического принадлежат не языку и его элементам, а лишь поэтическим конструкциям» (там же. С. 119). И несмотря на то, что В. М. Жирмунский отмежевался от крайностей лингвистического подхода к поэтике, именно в пределах этого подхода в *ФМЛ*, а значит и в *ВМЭ*, рассматривается «попытка Жирмунского строить поэтику как поэтическую лингвистику». Сославшись на утверждение В. М. Жирмунского в статье «Задачи поэтики», что «в основу систематического построения поэтики должна быть положена классификация фактов языка, которую нам дает лингвистика» (Жирмунский 1924. С. 138), М.М.Б. приходит к выводу, что «в основе этой попытки лежит совершенно не доказанное предположение, что лингвистический элемент языка и конструктивный элемент произведения непременно должны совпадать» (*ФМЛ* 119). В статье «О границах поэтики и лингвистики» он вновь подтверждает значение лингвистики для изучения словесного искусства, ссылаясь на этот раз на, по его мнению, более адекватное определение места лингвистики относительно поэтики, предложенное Г. О. Винокуром в книге «Культура языка»: «Правильное расчленение поэтической структуры и есть, собственно говоря, решение задачи о *предмете* поэтики: интерпретировать отдельные члены этой структуры поэтика может по-своему — до этого нам пока нет дела, — но научиться *отыскать* их, *увидеть* их она может, очевидно, только у лингвиста» (Винокур 1925. С. 167; Волошинов 1930. С. 205). В данном случае Г. О. Винокур возражает В. М. Жирмунскому, который в статье «Задачи поэтики» лишь «внешним образом верно формулирует отношения между лингвистикой и поэтикой» (Винокур 1925. С. 165), и разъясняет противоречие, заключенное в его формулировке: «Это не значит <...> что поэтика есть «часть» или «отдел» лингвистики или что изучаться она должна «лингвистически». Совпадение схем этих свидетельствует лишь об одном: принципы, с помощью которых группирует свой материал поэтика, суть *те же* принципы, что и в лингвистике <...> все эти отдельные структурные моменты в поэзии будут, очевидно, иметь совершенно иное качество, иную функцию и иной смысл, чем в слове вообще» (там же. С. 166-167). Новейшие же попытки решить вопрос о взаимоотношениях между поэтикой и лингвистикой он характеризует с позиций недавно принятой им герменевтики Г. Г. Шпета: «Правильно ориентируясь на лингвистику, как на основную науку о слове, авторы наших новых поэтик руководятся здесь скорее каким-то инстинктом, нежели точным пониманием конкретных условий этой зависимости» (там же. С. 165). Тогда же Б. М. Энгельгардт, определяя место специальных наук в изучении природной наличности эстетического образования, предостерегал, явно имея в виду В. М. Жирмунского: «всякая попытка перенесения лингвистических методов и приемов классификации на эстетику слова так же неправильна;

как перенесение методов акустики в эстетику музыки или методов оптики в эстетику живописи» (Энгельгардт 1995. С. 51). По его мнению, изучение «эстетической функции тех или иных структурных особенностей художественного произведения» требует «специальных, глубоко отличных от лингвистических методов и своей специальной классификации элементов словесного ряда, которая, наверно, разойдется с классификацией чисто лингвистической, ибо объединит по эстетической функции элементы лингвистически разнородные и — обратно — разъединит то, что лингвистика классифицирует под одной категорией» (там же. С. 52).

104. Ср. «Действительно, язык обрабатывает художник, но не как язык, как язык он его преодолевает, ибо он не должен восприниматься — как язык в его лингвистической определенности (морфологической, синтаксической, лексикологической и проч.), а лишь поскольку он становится средством художественного выражения» (С. 249).

105. По предположению Н. К. Бонецкой, положение о «преодолении материала» в деятельности художника восходит к Б. Христиансену (Бонецкая 1995. С. 264, 285). Ср. в *АГ*: «По отношению к материалу задание художника, обусловленное основным художественным заданием, можно выразить как *преодоление материала*» (С. 249). В *АГ* то же слово «преодоление» встречается и в других контекстах: «материал мира имманентно преодолевается поступком и творчеством» (С. 250); «художественное целое представляет из себя преодоление» (С. 254); «имманентное преодоление» (С. 257). Действительно, в данном случае у М.М.Б., как и в других русских литературно-эстетических работах 1910-х — 1920-х гг., слово «преодоление» используется как специальное понятие, — даже в названии статьи В. М. Жирмунского «Преодолевшие символизм» (1916), — получившее свой терминологический статус после издания перевода «Философии искусства» Б. Христиансена. Термин «преодоление», несомненно, имеющий свою историю в немецких сочинениях по эстетике XIX в., употребляется Б. Христиансеном при характеристике изобразительного искусства: «должно произойти *преодоление* диссонанса, разрешение и примирение — я хотел бы сказать «катарсис» <...> этот отвлекающий момент должен означать одновременно и преодоление и катарсис <...> Если он <момент> должен дать преодоление главной предметной темы, то сам он не может быть предметным, но должен быть формальным» (Христиансен 1911. С. 249); «форма несет преодоление предметного» (там же. С. 250); «гармонически преодолеть диссонанс содержания» (там же. С. 251); «восприятие прерывистого постоянно наталкивается на сопротивление <...> Кажется, словно нарочно создаются сопротивления, которые надо все сызнова преодолевать» (там же. С. 259);

«форма должна преодолеть содержание, где оно поставлено антитетически» (там же. С. 276). Утверждению слова «преодоление» в качестве устойчивого эстетического термина («преодоление материала») способствовало и его употребление у Р. Гамана в том же значении, что и у Б. Христиансена: «В преодолении характера материала часто бывает заключена известная трудность, а в преодолении этой трудности особое искусство» (Гаман 1913. С. 150). Уже в 1916 г. в рецензии на первый «Сборник по теории поэтического языка» этот термин был применен Б. М. Эйхенбаумом: «И если только удалить из области творчества основной момент — борьбы с материалом и его преодоления, то можно решиться поставить знак тождества между заумным языком и поэзией. Но в том-то и дело, что удалить этот момент невозможно» (Эйхенбаум 1987. С. 326-327). И в дальнейшем этот термин употребляется авторами, в той или иной мере испытавшими влияние книги Б. Христиансена. Его использует Г. О. Винокур в статьях 1920 и 1923 гг. и в книге «Культура языка» (Винокур 1990. С. 10, 14; Он же 1925. С. 172). Правда, Г. Г. Шпет применял этот термин и в ироническом смысле (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1922. Вып. 1. С. 52; Он же 1923. С. 51). Л. С. Выготский в 1925 г. в «Психологии искусства» положил тот же термин, непрерывно при этом ссылаясь на книгу Б. Христиансена, в основу катартической теории искусства (Выготский 1968. С. 17, 208, 301-303, 315). Этот термин также встречается в посвященной вопросам эстетики статье «Два устремления в искусстве» М. И. Кагана (1922), другого представителя Невельской школы философии: «<в скульптуре> преодолеваются и плотность, и масса как границы чистоты вообще. Они преодолеваются особым моментом крайне индивидуальной наглядной замкнутости <...> В лирике слово как бы преодолевает магию, темноту и нечистоту, составляющую материю и рационально-смысловой материал слова» (Каган М. И. Два устремления искусства (Форма и содержание; беспредметность и сюжетность) // Филос. науки. 1995. № 1. С. 55).

106. Ср. в *АГ*: «Должны ли мы ощущать слова в художественном произведении именно как слова, т. е. в их лингвистической определенности, должны ли мы ощущать морфологическую форму как морфологическую именно, синтаксическую как синтаксическую, семантический ряд как семантический? Есть ли целое художественного произведения в существенном — словесное целое?» (С. 250).

107. Далее идет вычеркнутый в обоих экз. текст: «(хотя никаких принципов они ему, конечно, дать не могут)».

108. Стихотворение А. С. Пушкина «Воспоминание» (1828) явилось предметом подробного лингвистического анализа в ста-

тье Л. В. Щербы «Опыты лингвистического истолкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина» (Щерба Л. В. Опыты лингвистического истолкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина // Русская речь. Пг., 1923. Сб. 1. С. 13-56), что, возможно, и побудило М.М.Б. обратиться в *ВМЭ* к тому же произведению в качестве примера.

109. Ср. в *АГ*: «преодоление языка, как преодоление физического материала, носит совершенно имманентный характер, он преодолевается не через отрицание, а через *имманентное усовершенствование* в определенном, нужном направлении» (С. 250).

110. Имеется в виду образное понимание композиционного членения художественного произведения у Г. Г. Шпета: «Очень существенно расширить понятие «образа» настолько, чтобы понимать под ним не только «отдельное слово» (семасиологически часто несамостоятельную часть предложения), но и любое синтаксически законченное сочетание их. «Памятник», «Пророк», «Медный Всадник», «Евгений Онегин» — образы; строфы, главы, предложения, «отдельные слова» — также образы» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 3. С. 33, 31). Это определение Г. Г. Шпета вызвало скрытый критический отклик со стороны Ю. Н. Тынянова и позитивный со стороны В. В. Виноградова (Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 22; Он же 1977. С. 253; Виноградов 1976. С. 375-376, 503; Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 503; Чудаков 1980. С. 290).

111. М.М.Б. призывает к отказу от потебнианского понятия образа. Однако ниже, в этой же главе *ВМЭ*, он еще дважды касается определения образа, понимая под образами «оформленные моменты содержания», а также называя образом не совпадающее с материалом «своеобразное эстетическое образование, осуществляемое — в поэзии с помощью слова» (С. 308). Кроме того, в *ВМЭ* и в последующих трудах, как и в ранних работах, он продолжает пользоваться этим понятием в обычном, а не в специфически потебнианском словоупотреблении («художественный образ»). Призыв М.М.Б. к отказу от понятия образа в данном случае обусловлен резким антипсихологизмом его позиции. И истолкование образа у А. А. Потебни, и вообще вся его теория в 1910-е — 1920-е гг. воспринимались прежде всего с психологической точки зрения. О психологизме А. А. Потебни писали А. Белый в статьях «Магия слов» и «Мысль и язык» и Т. И. Райнов в посвященной ему книге (Белый А. Символизм. М., 1910. С. 441-447; Он же 1910. С. 242, 247, 254, 255; Райнов Т. И. Александр Афанасьевич Потебня. Пг., 1924. С. 95-98). Блестящую характеристику психологизму А. А. Потебни при сопоставлении его учения с теорией А. Н. Веселовского дал Б. М. Энгельгардт, исходивший из гум-

больдтовского различения понятий ergon и energeia и как бы предваривший тем самым будущее бахтинское различие двух направлений современной лингвистики — «абстрактного объективизма» и «индивидуалистического субъективизма»: «В руках одного тончайшая, неуловимо субъективная лирическая пьеса, к которой, кажется, не знаешь как и подойти, чтобы не разрушить ее очаровательной индивидуальности, наливается исторической материей, как бы каменеет и, распадаясь на константные элементы, становится доступной для самых объективных методов. У другого, напротив, самое косное, казалось бы, навсегда застывшее в своей исторической данности явление приобретает легкость, плавится и течет, превращаясь в сложный комплекс вечно подвижных процессов в индивидуальном сознании» (Энгельгардт 1924. С. 82). Лингвистическую теорию А. А. Потебни М.М.Б. относит в *МФЯ* к направлению «индивидуалистического субъективизма», основными представителями которого он считал В. Гумбольдта, К. Фосслера и фосслерианцев, а также Б. Кроче (*МФЯ* 59-63). Но еще А. Белый на основании статьи К. Фосслера «Грамматика и история языка», опубликованной в первой книге «Логоса» в 1910 г., проницательно соединил имена А. А. Потебни и К. Фосслера (Белый 1910. С. 253). Как известно, именно на это направление во многом опирался М.М.Б., формируя сначала в *ФМЛ*, а затем в *МФЯ* новое понимание лингвистики, или, вернее, в пределах своей философской герменевтики — той лингвистической проблематики, которая позднее получила название «металингвистики». Однако для него оказался неприемлем основной теоретический тезис потебнианства, фосслерианства и кроческанства, согласно которому язык «аналогичен другим идеологическим явлениям, в особенности же искусству, эстетической деятельности» (*МФЯ* 58) и «творчество языка — осмысленное творчество, аналогичное художественному» (там же. С. 59). У А. А. Потебни теория образа, основанная на гумбольдтовском понятии внутренней формы слова, служит для объяснения как чисто языковых, так и собственно эстетических явлений. Неприемлем для М.М.Б. был прежде всего психологизм в истолковании образа у А. А. Потебни, обусловленный зависимостью А. А. Потебни от психологических теорий своего времени и сказавшийся в уравнении понятий «образа» и «представления», и к тому же непомерно усиленный потебнианцами — популяризаторами учения своего учителя в конце XIX — первой четверти XX в. Неприемлем для М.М.Б. потебнианский «образ» был в силу его символистского истолкования у А. Белого, использовавшего ряд теоретических конструкций А. А. Потебни. А. Белый, следуя за А. А. Потебней в различении теоретического языка (термина) и слова живой речи (образа), определял в качестве характерной особенности образа его «зрительную наглядность» и в поэтическом творчестве, по-

добно А. А. Потебне, видел путь к «воскрешению слова» (Белый А. Символизм. М., 1910. С. 433, 436). Неприемлем для М.М.Б. потебнианский «образ» был также и потому, что последовательное литературно-теоретическое рассмотрение этого понятия у А. Н. Веселовского, а следовательно, и у А. А. Потебни, ибо оба сходились в общем понимании «образа», расходясь лишь в частностях, позволяло, например, Б. М. Энгельгардту устанавливать «факт известной независимости поэтического стиля от содержания» (Энгельгардт 1924. С. 106; ср.: там же. С. 106-108). Таким образом, психологическое (у последователей А. А. Потебни), символистское (у А. Белого), литературно-теоретическое и эстетическое (у Б. М. Энгельгардта) понимание потебнианского «образа» видело источник образования новых поэтических значений только в языке, сколь бы по-разному все они язык ни определяли, т. е. в любом случае помимо столь важных для теории М.М.Б. содержательных архитектонических связей. В *ФМЛ*, однако, теорию образа и лингвистическое учение А. А. Потебни, превратившиеся в непременный объект критики у формалистов, М.М.Б. обращает в оружие против них самих. О понятии поэтического языка, возводимого формалистами к А. А. Потебне (Жирмунский 1921. С. 56-57; Он же 1924. С. 131-132; ср. *ФМЛ* 80), М.М.Б. писал: «понимание поэтического языка у Потебни совершенно иное, нежели у формалистов. Потебня учил не о системе поэтического языка, а о поэтичности языка, как такового <...> Точка зрения Потебни едва ли приемлема. Но ее ошибки лежат в ином направлении, нежели ошибки формалистов» (*ФМЛ* 116-117). Затем, демонстрируя нетворческий характер понятия поэтического языка в теории формалистов, М.М.Б. вновь обращается к Потебне: «При этом для контраста полезно вспомнить Потебню с его теорией образа, из критики которой исходили формалисты. Ведь для Потебни, как и для Гумбольдта, внутренняя форма слова и образ были именно творческими моментами языка, именно тем, с помощью чего язык расширялся, становился» (там же. С. 124). И, наконец, М.М.Б. непосредственно касается теории образа А. А. Потебни при обосновании социальной оценки как медиума, который «одновременно причастен как вещной наличности слова, так и его значению» и который соединяет «глубину и общность смысла с единичностью произнесенного слова» (там же. С. 161). Однако истинный смысл всего этого раздела *ФМЛ* о социальной оценке (там же. С. 161-171) и место разбираемой в нем теории образа А. А. Потебни выясняются только при сопоставлении с *Конспектом МФЯ*. В *ФМЛ* М.М.Б. указывает, что в западноевропейской поэтике ключ к разрешению проблемы установления элемента, объединяющего материальную наличность слова с его смыслом, большинство усматривает в понятии «внутренней формы слова» (там же. С. 162). В *Конспекте МФЯ* это большинство

конкретизировано и среди теоретиков «внутренней формы слова» названы Э. Кассирер, А. Марти и несомненно подразумевается Г. Г. Шпет с его книгой «Внутренняя форма слова» (*Конспект МФЯ*. С. 87, 88, 98; см. также *ФМЛ* 75). Как теоретик «внутренней формы слова» Г. Г. Шпет назван в *ФМЛ* (*ФМЛ* 170), а в *МФЯ* его теория анализируется совместно с воззрениями А. Марти, правда, без упоминания самой проблемы «внутренней формы слова» (*МФЯ* 126). В *Конспекте МФЯ* М.М.Б. также дает краткий, но исключительно содержательный исторический абрис развития теории слова в России с начала XX в. Из символистского культа слова он выводит два направления его изучения: позитивистское формального метода и философское Г. Г. Шпета (*Конспект МФЯ*. С. 90). Можно полагать, что именно теория «внутренней формы слова» Г. Г. Шпета, учитывающая смысловую глубину и являющаяся хотя и искаженным, но выражением заложенной в слове социальной оценки (там же. С. 98), составляет спецификум отличия этих двух направлений. Недаром критический анализ теории «внутренней формы слова» Г. Г. Шпета дается и в *ФМЛ*, и в *МФЯ* в разделах, посвященных социальной оценке (*ФМЛ* 170; *МФЯ* 126). *Конспект МФЯ* относится к маю 1928 г., а *ФМЛ* вышел в ноябре того же года. Безусловно *ФМЛ*, основной текст которого, скорее всего, написан летом 1927 г., предшествует *Конспекту МФЯ*. Помимо указания П. Н. Медведева на то, что *ФМЛ* написан в 1927-1928 гг. (Медведев П. Н. Формализм и формалисты. Л., 1934. С. 11), о более раннем создании *ФМЛ* свидетельствует и явная непоследовательность в определении целей и материала лингвистики. С одной стороны, в *ФМЛ* говорится об одностороннем монологизме современной лингвистики, вне поля зрения которой остается целый ряд языковых явлений, связанных с формами непосредственного диалогического общения (*ФМЛ* 130), хотя, возможно, это — вставка 1928 г., и тем самым предвосхищается новая концепция языка и лингвистики, данная в *МФЯ* (ср. там же. С. 129-132). С другой стороны, в *ФМЛ* утверждается, как и в *ВМЭ*, что лингвистика при построении понятия языка и его элементов «отвлекается от форм организации конкретных высказываний»: «Поэтому язык лингвистики и лингвистические элементы индифферентны к познавательной истине, к поэтической красоте, к политической правоте и т. п. Такая абстракция совершенно правомерна, необходима и диктуется познавательными и практическими целями самой лингвистики. Без нее не построить понятия языка как системы» (там же. С. 117). *Конспект МФЯ* содержит и новую концепцию языка, и уточненные формулировки поставленных в *ФМЛ* проблем, которые так и не были перенесены в текст *ФМЛ*. Судя по некоторым устным свидетельствам, *Конспект МФЯ* создавался наскоро, в крайней спешке, поэтому там — для заполнения объема — и оказались материалы, в частности, и из

ФМЛ, которые не вошли в окончательный текст *МФЯ*: разделы о культе слова у символистов, исторический абрис развития теории слова в России и разделы о «внутренней форме слова», которая рассмотрена в *ФМЛ* (*Конспект МФЯ.* С. 87-88, 89-91, 98). Именно в контексте проблемы «внутренней формы слова», как она сложилась к 1920-м гг., М.М.Б. и выстраивает в *ФМЛ* определение потебнианского «образа»: «У нас в России Потебня, продолжатель гумбольдтовской традиции «внутренней формы», в своей теории образа именно так понимал и разрешал нашу проблему. Образ и был тем медиумом, который соединял чувственную конкретность звука с общностью его смысла. Как наглядный и почти чувственный, образ имел нечто общее с единичной данной материальностью звука. Как обобщающий, типизующий, способный символически расширять свое значение, он был родственен смыслу» (*ФМЛ* 162). Такое символизированное и семиотизированное определение, впрочем, не противоречит формулировкам образа у самого А. А. Потебни, см., например: «*Поэзия есть преобразование мысли* (самого автора, а затем всех тех, которые — иногда многие века — применяют его произведение) *посредством конкретного образа, выраженного в слове*, иначе: *она есть создание сравнительно обширного значения при помощи единичного* сложного (в отличие от слова) ограниченного *словесного образа* (знака)» (Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 333). Не противоречит оно и тем определениям образа, которые приведены в *ВМЭ* ниже. В свою очередь, в *ФМЛ* также отмечено, что А. А. Потебней, символистами и теоретиками «внутренней формы слова» путь к решению проблемы был намечен правильно, однако, само предложенное решение — неприемлемо (*ФМЛ* 162). И хотя символистский, шпетовский и собственно бахтинский подходы существенно различны и по своему происхождению не связаны с теорией образа А. А. Потебни, именно в этой теории, по мнению М.М.Б., для формалистов открывалась возможность выхода к той же проблеме. Но они, по словам М.М.Б., перескочили через проблему и, «критикуя символистов и потебнианскую теорию образа, совершенно не поняли смысла проблемы, не учли истинного центра тяжести ее» (там же). По сути о том же писал и представитель шпетовского подхода — Г. О. Винокур: «Психологизм Потебни, который отпугнул русскую науку от учения о внутренней форме, не трудно устранить: самая попытка его остается тем не менее, формально, хотя бы, законной и безупречной» (Винокур 1925. С. 170).

112. Сочувственный обзор критики формалистами (В. Б. Шкловским, В. М. Жирмунским и др.) теории образа А. А. Потебни дан А. П. Чудаковым и В. Эрлихом (Чудаков А. П. А. А. Потебня // Академические школы в русском литературоведении. М., 1975.

С. 318-320; Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 470-471, 546-547; Эрлих 1996. С. 22-25, 59, 74, 172-174). Но если А. П. Чудаков в своем анализе фактически следует аргументам В. Б. Шкловского и Л. С. Выготского, то В. Эрлих и в этом случае апологетически следует за мнениями Р. О. Якобсона, рассматривая А. А. Потебню прежде всего как одного из родоначальников изучения поэтического языка (лингвистической поэтики), так как в основе его концепции лежит отождествление поэзии и языкового творчества. В. Эрлих полагает теорию образности А. А. Потебни вторичной и поэтому, по-видимому, не заслуживающей того внимания, которое ей уделил в своей критике В. Б. Шкловский (Эрлих 1996. С. 22). И действительно, если отнестись к теории образа по существу, то пришлось бы — как хорошо было известно Р. О. Якобсону — обратиться к новому пониманию образа у Г. Г. Шпета и его последователей, в том числе и у Г. О. Винокура, затем к внутренней форме слова, т. е. проделать путь от близкой Р. О. Якобсону гуссерлевской феноменологии к герменевтике Г. Г. Шпета. Так же, скорее всего, следуя мнениям Р. О. Якобсона, — и здесь сказалось то обстоятельство, что даже крайние опоязовцы во главе с В. Б. Шкловским в 1920-е гг., в отличие от самого Р. О. Якобсона, не проявили почти никакого интереса к проблемам лингвистической поэтики, — В. Эрлих невысоко оценил отзывы В. Б. Шкловского об А. А. Потебне, предположив, что свои сведения о потебнианстве он позаимствовал из вторых рук, имея в виду, вероятно, статьи А. Белого, а также учеников и последователей А. А. Потебни (там же). И все же В. Эрлих был вынужден подробно остановиться на изложении критики формалистами теории образности А. А. Потебни, поскольку с этой критикой связано обоснование важнейшего для опоязовской поэтики принципа остранения (там же. С. 74, 172-174). К тому же В. Эрлих, неизбежно модернизируя проблему в духе последующей деятельности Р. О. Якобсона, во многом смягчает эту критику, определяя в ключе лингвистической поэтики образность только как языковое явление, как применение того или иного вида тропов (там же. С. 24, 172-173). В. Б. Шкловский в 1916 г. в статье «Потебня», перепечатанной затем в 1919 г. в сборнике «Поэтика», излагает учение А. А. Потебни об образе и внутренней форме слова, о символичности и многозначности образа и выводит уравнение «образность равна поэтичности», которым в дальнейшем и оперирует и которое опровергает. В частности, В. Б. Шкловский указывает на поэтические произведения, не содержащие никакого образа, оставаясь фактически в пределах заданной теорией А. А. Потебни дихотомии «образ — не образ» (Шкловский В. Б. Потебня // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 4). Главное доказательство ошибочности выведенного уравнения и, следовательно, всего учения А. А. Потебни об

образе для В. Б. Шкловского связано с раннеопоязовским тезисом об ощутимости построения как основном отличии языка поэтического от языка прозаического. Этот тезис позволяет В. Б. Шкловскому сделать вывод, что «одним из средств создать ощутимое, переживаемое в самой своей ткани, построение является поэтический образ, но только одним из средств» (там же). Свою статью «Искусство как прием», манифест русского формализма, В. Б. Шкловский, уже никак не касаясь и даже не упоминая проблемы внутренней формы слова, прямо начинает с опровержения положения «Искусство есть мышление в образах», повторяя аргументы против теории, что «образ» — основа поэзии, и используя те же примеры, которые приводились в статье «Потебня». Затем, оспорив тезисы А. А. Потебни и его последователей о простоте образа и экономии творческих сил, он тут же переходит к теории автоматизации и принципу остранения (Шкловский 1990. С. 58-61). В. М. Жирмунский начинает раздел о потебнианском «образе» в статье «Задачи поэтики» так же, как начинает свою статью «Искусство как прием» В. Б. Шкловский, с утверждения об ошибочности мнения, что «материалом поэзии являются “образы”» (Жирмунский 1921. С. 54; Он же 1924. С. 129). Однако В. М. Жирмунский, оставляя в стороне всю языковую проблематику теории образа А. А. Потебни, подходит к критике «образа» иначе, чем В. Б. Шкловский, со стороны восприятия произведения словесного искусства, показывая, что в процессе этого восприятия не возникает устойчивых зрительных образов с их конкретностью и наглядностью: «образы, сопровождающие течение слов, в достаточной мере субъективны и неопределенны, и находятся в полной зависимости от психологии воспринимающего, от его индивидуальности, от изменения его настроения и т. д. На этих образах построить искусство невозможно: искусство требует законченности и точности, и потому не может быть предоставлено произволу воображения читателя: не читатель, а поэт создает произведение искусства» (Жирмунский 1921. С. 54-55; Он же 1924. С. 130). При этом В. М. Жирмунский ссылался на идущую от Лессинга европейскую традицию отрицания зрительного образа в поэзии и, прежде всего, на книгу немецкого теоретика Т. Мейера «Законы поэтического стиля» (1904). Несомненно, подход В. М. Жирмунского к проблеме образа в поэзии со стороны художественного восприятия был предопределен авторитетной в его окружении книгой «Философия искусства» Б. Христиансена, который, опираясь на новейшие философские и психологические положения, показал отсутствие образной наглядности как таковой в художественном творчестве: «целью изображения предметного в искусстве является не чувственный образ объекта, но безо́бразное впечатление предмета <...> чувственный образ может возникнуть по поводу слов поэта, но его детали

не определяются словами <...> так как возникновение наглядного образа ускользает от влияния поэта, то образы не могут иметь существенного значения для его произведения» (Христиансен 1911. С. 90). Таким же образом и Р. Гаман в разделе «Эстетическое переживание и наглядность» своей «Эстетики» высказался против утверждения, что наглядность необходима для эстетического впечатления (Гаман 1913. С. 11-14). В. М. Жирмунский отказывается от понятия «образ» в поэтике, причем отказывается, в отличие от В. Б. Шкловского, и от «образа» как обозначения всей совокупности тропов поэтической и практической речи, и при анализе структуры слова даже не рассматривает «внутреннюю форму слова» в качестве лингвистического элемента. Таким образом, В. М. Жирмунский сходится с В. Б. Шкловским в рассмотрении поэтики в пределах языка, хотя В. Б. Шкловский при этом использует понятие потебнианского образа, а В. М. Жирмунский из-за осадка зрительной наглядности от образа отказывается. Недаром В. М. Жирмунский принимает объяснительный принцип опоязовской теории — «материал и прием» (Жирмунский 1921. С. 53; Он же. 1924. С. 128). Но это — хотя и главная, но, пожалуй, единственная точка их схождения, поскольку, в отличие от В. Б. Шкловского, В. М. Жирмунский не отказывается от категорий общей эстетики (эстетический объект и т. п.), пытаясь совместить их с этой ведущей посылкой опоязовской теории. Такое радикальное отрицание образа у В. М. Жирмунского, как и переосмысление его функции у В. Б. Шкловского, сразу же вызвало возражения. Так, в частности, П. Н. Сакулин выступил в защиту «образов» в статьях «К вопросу о построении поэтики» и «Еще “о образех”» и попытался совместить традиционное понимание этого понятия с изменением его функции, обрисованным В. Б. Шкловским (Сакулин 1923. С. 85-87; Он же. Н. Еще «о образех» (Миниатюрный экскурс) // Атеней. 1924. № 1/2. С. 72-78). Близкий В. М. Жирмунскому А. А. Смирнов сделал попытку отвести аргументы В. Б. Шкловского и В. М. Жирмунского против теории образа А. А. Потебни, — не называя при этом их имен, — расценив их позиции как проявление двух крайностей, так сказать, языкового реализма и психологического номинализма. Возражение В. Б. Шкловского о поэтических произведениях без образности А. А. Смирнов, скорее всего, не без влияния Б. Христиансена, отверг указанием на потебнианскую «символичность», при которой конкретный образ служит образом общего чувства или настроения. Возражение В. М. Жирмунского об образности без поэтичности А. А. Смирнов, правда, по собственному признанию, не вполне успешно, отводит указанием на потенциальную поэтичность образа (Смирнов 1923. С. 96). Наиболее последовательно критику зрительной наглядности, зрительного представления образа, начатую В. М. Жирмунским, продолжил Г. Г. Шпет:

в виде общего возражения в 1-ом выпуске «Эстетических фрагментов» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1922. Вып. 1. С. 28-29; отмечено В. Эрлихом — Эрлих 1996. С. 172), а более подробно, с рядом резких антипотебнианских выпадов — в 3-ем выпуске (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 3. С. 38-39, 45-55). При этом Г. Г. Шпет все же не отказался от понятий «образ» и «внутренняя форма слова», но предложил в 3-ем выпуске «Эстетических фрагментов» их совершенно новое понимание (там же. С. 28-45), которое затем развил в книге «Внутренняя форма слова» (М., 1927). В соответствии с этим новым пониманием, предполагающим обоснование в его философской герменевтике, Г. Г. Шпет, вопреки упрощающим утверждениям В. Эрлиха, не рассматривает образ только как языковое явление (Эрлих 1996. С. 173). И уже в середине 1924 г. в неопубликованном в свое время обзоре «Русская поэтика и ее достижения» и в 1925 г. в книге «Культура языка» Г. О. Винокур, перешедший к тому времени на позиции Г. Г. Шпета, подвергает резкой критике В. М. Жирмунского за отрицание им понятий «образ» и «внутренняя форма слова»: «совершенно очевидной становится необходимость реабилитации понятия «образа», на более научном языке — «внутренней формы», столь незаслуженно забытого как лингвистикой нашей, так и поэтикой. Для этого, конечно, нет никакой надобности возвращаться к психологистическим теориям Потебни, а кроме того, нужно помнить, что речь идет именно о словесных образах, т. е. о внутренней форме слова. Между тем самая странная особенность работы Жирмунского состоит, пожалуй, в том, что, говоря об образе, он имеет в виду исключительно лишь «психологические образы» — т. е. те случайные зрительные, слуховые и т. п. ассоциации и представления, которые *могут* возникать у нас при восприятии поэзии. Думать, что именно в таких образах существо поэзии, — по меньшей мере наивно» (Винокур 1990. С. 70; Он же 1925. С. 169-170). Судя по переписке Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона, первый неоднократно в середине 1920-х гг. предлагал Р. О. Якобсону принять новое понимание «внутренней формы слова», предложенное Г. Г. Шпетом, но тот, как известно, на уговоры не поддался, полагая это неорганическим наслоением у самого Г. О. Винокура (Винокур, Якобсон 1996. С. 65-66). Б. М. Энгельгардт в книге «Формальный метод в истории литературы», доказывая — со ссылкой на «Эстетические фрагменты» Г. Г. Шпета — необходимость изучения «номинативной образности» как одного из средств выражения, оставшегося незатронутым в исследованиях формальной школы, заметил: «Именно здесь, в проблеме образности — ахиллесова пята формальной школы, ибо ее методы бессильны перед ней, как перед проблемой эстетического оформления единоцелостного словесного смысла» (Энгельгардт 1995. С. 82). Справедливости ради надо сказать, что

близкий в эти годы Б. М. Энгельгардту В. В. Виноградов, хотя и взял сторону Г. Г. Шпета, однако его теории образности, т. е. внутренней формы слова, не принял. В написанной в 1925 г. и не опубликованной в свое время книге «Психология искусства» Л. С. Выготский продолжил критику теории образной наглядности А. А. Потебни, опираясь на положения вюрцбургской школы психологии мышления (О. Кюльпе и др.), показавшей, по его словам, что «самое мышление совершается в своих высших формах совершенно без помощи наглядных представлений»; помимо О. Кюльпе он также приводит высказывания против теории наглядности образа А. Шопенгауэра, В. Б. Шкловского, В. М. Жирмунского, Б. Христиансена, Т. Мейера (Выготский 1968. С. 63-70; Чудаков А. П. А. А. Потебня // Академические школы в русском литературоведении. М., 1975. С. 319-320).

113. В *АГ* при анализе проблемы «пространственной формы внутри эстетического объекта, выраженного словом в произведении» (С. 169), М.М.Б. обращается к вопросу о чувственных представлениях «образа» (зрительные представления и т. п.), поставленному В. М. Жирмунским в статье «Задачи поэтики» (С. 169-170).

114. В статье «Задачи поэтики» В. М. Жирмунский завершает свое опровержение теории наглядности образа А. А. Потебни утверждением: «Материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а *слово.* Поэзия есть искусство слова, словесное искусство» (Жирмунский 1921. С. 56; Он же 1924. С. 131). М.М.Б. опровергал это определение уже в *АГ*: «изображаемый словом эстетический объект сам, конечно, из слов только не состоит, хотя в нем и много чисто словесного» (С. 169). Полемизирует М.М.Б. с таким определением и в *ФМЛ*: «Можно говорить о языке как о материале литературы, что и делает Жирмунский, так как язык в его лингвистической определенности действительно преднаходится индивидуальным художником»; «Мы уже указывали на понимание материала Жирмунским. Мы видели, что он понимает под сырым материалом литературы язык, слово, как лингвистическое явление» (*ФМЛ* 153, 159). М. И. Каган, другой ведущий представитель Невельской школы философии, в статье 1937 г. также отвергал подобный подход к поэтическому произведению: «С безразличием к разумному смыслу и рациональному толкованию смысла поэзии связаны все попытки растворить поэтическое в словесной или иной стороне формы художественного произведения» (Каган 1974. С. 87).

115. М.М.Б. отмечает, что отказ от анализа содержания эстетического объекта приводит В. М. Жирмунского к подмене эстетики художественного творчества и художественного созерцания

психологией творчества и художественного восприятия. Согласно В. М. Жирмунскому, воспринимающий поэтическое произведение имеет дело не с этико-эстетическими ценностями, т.е. с оформленными моментами содержания, а с субъективными и случайными переживаниями и другими психическими образованиями: «Как всякая человеческая речь, поэтическое слово вызывает в воспринимающем и образы — представления и чувства — эмоции, и отвлеченные мысли, и даже волевые стремления и оценки (т. н. «тенденция») <...> Все стороны душевной жизни человека могут быть затронуты поэзией. Но не в этом, конечно, ее *специфическая особенность*, как искусства» (Жирмунский 1921. С. 56; Он же 1924. С. 131). Ср. то же возражение В. М. Жирмунскому с непосредственной отсылкой на «Задачи поэтики» в статье «Ученый сальеризм»: «художник, поэт орудует не словами, как таковыми, как и не образами (зрительными представлениями) и не переживаниями — эмоциями, а смыслом этих слов, содержанием их, значением их, т. е. в конечном счете — самими предметами (не в буквальном, конечно, смысле), самими ценностями, знаком которых — nomen в буквальном смысле — и являлись слова» (Медведев 1925. С. 269).

116. Данное определение предвосхищает обоснование понятия «социальная оценка» в *ФМЛ* (*ФМЛ* 161-171). Неслучайно при этом в *ФМЛ* воспроизводится почти вся проблематика 4-го раздела 3 главы «Проблема материала» *ВМЭ*, касающаяся потебнианского «образа», внутренней формы слова, этико-эстетических ценностей, лингвистических форм и их значений, эмоционально-волевого момента. В свою очередь та же проблематика соотносится с важнейшими оригинальными положениями *ФП* и *АГ*. Под социальной оценкой М.М.Б. понимает «историческую актуальность, объединяющую единичную наличность высказывания с общностью и полнотой его смысла, индивидуализующую и конкретизующую смысл и осмысляющую звуковую наличность слова здесь и теперь» (там же. С. 164). Язык, «как совокупность или система лингвистических возможностей, — фонетических, грамматических, словарных», актуализуется в акте речевого высказывания: «чистая <...> лингвистичекая форма поддается лишь символическому обозначению. Как действительность, она осуществляется лишь в конкретном речевом выступлении, в социальном акте высказывания» (там же. С. 166). Совокупность речевых высказываний и образует действительную языковую реальность. «Именно социальная оценка делает актуальным высказывание как со стороны его фактической наличности, так и со стороны его смыслового значения. Она определяет выбор предмета, слова, формы, их индивидуальную комбинацию в пределах данного высказывания. Она определяет и выбор содержания, и выбор формы, и связь ме-

жду формой и содержанием» (там же. С. 164-165). «Таким образом, материалом поэзии является язык, как система живых социальных оценок, а не как совокупность лингвистических возможностей» (там же. С. 169). «Язык для поэта, как, впрочем, и для всякого говорящего есть система социальных оценок» (там же. С. 167). «Поэт выбирает не лингвистические формы, а заложенные в них оценки <...> Выбирая слова, их конкретные сочетания, их композиционные размещения, поэт выбирает, сопоставляет, комбинирует именно заложенные в них оценки» (там же. С. 166). Приведенные цитаты показывают, в каком направлении в *ФМЛ*, как одном из этапов на пути к созданию философской герменевтики, развивался теоретический потенциал, заключенный в комментируемом определении *ВМЭ*. Однако конкретизация понятия социальной оценки в *ФМЛ*, а также указание на эмоционально-волевой момент в комментируемом определении *ВМЭ* позволяют сделать вывод, что «социальная оценка» является терминологическим эквивалентом mutatis mutandis важнейшего понятия ранних работ М.М.Б. — «эмоционально-волевой тон». В одном из первых определений социальной оценки в статье «Слово в жизни и слово в поэзии» еще явственно видна связь с понятием «эмоционально-волевой тон»: «Индивидуальные же эмоции только как обертоны могут сопровождать основной тон социальной оценки» (Волошинов 1926. С. 251). В *ФМЛ* наиболее чистым и типическим выражением социальной оценки М.М.Б. считает экспрессивную интонацию, отмечая ее необязательность и отличие от синтаксической интонации (*ФМЛ* 165; ср. там же. С. 75, 141, 205). Уже в более раннем, первом варианте обоснования этого понятия в статье «Слово в жизни и слово в поэзии» (Волошинов 1926. С. 250-252) относительно социальной оценки почти в тех же выражениях утверждается: «наиболее чистое же свое выражение она находит в *интонации*» (там же. С. 252). Далее в *ФМЛ* говорится о «чистой экспрессии» как выражении социальной оценки в поэтическом творчестве (*ФМЛ* 172). В *Конспекте МФЯ* (май 1928 г.), характеризуя понимание «внутренней формы слова» у ее апологетов-теоретиков как искаженное выражение заложенной в слове социальной оценки, М.М.Б. отметил: «оценку нельзя отождествлять с эмоциональной экспрессией, которая является лишь необязательным обертоном социальной оценки» (*Конспект МФЯ.* С. 98). Поскольку именно социальная оценка формирует значение слова и тем самым определяет его конкретную предметность, как это было установлено в *АГ* — «в действительности оценка проникает предмет, более того, оценка создает образ предмета, именно формально-эстетическая реакция сгущает понятие в образ предмета» (С. 77), — то, следовательно, «социальная оценка» и «эмоциональная экспрессия» относятся к одному понятийному ряду, т. е. содержательно однородны. Поэтому в *МФЯ*, возвращаясь к соб-

ственной терминологии, М.М.Б., как и в *ФМЛ*, утверждает: «наиболее поверхностный слой заключенной в слове социальной оценки передается с помощью экспрессивной интонации»; «Такую оценку, действительно, можно назвать только побочным, сопровождающим явлением языковых значений» (*МФЯ* 123, 125). Судя по *Конспекту МФЯ*, позиция апологетов «внутренней формы слова» заключалась в разрыве предметного, логически определяемого значения слова и эмоциональной экспрессии, т. е. в разнесении их к разным содержательным областям, и фактически в психологизации эмоциональной экспрессии, хотя и имевшей в теориях апологетов «внутренней формы слова» соответствующие лингвистические формы для своего выражения. В противовес подобной психологизации М.М.Б. постоянно подчеркивает ценностное значение экспрессивной интонации, как сказано в *МФЯ*, «ценностный акцент» (там же. С. 123). Говоря об апологетах-теоретиках «внутренней формы слова» в *Конспекте МФЯ*, М.М.Б. имеет в виду А. Марти (*Конспект МФЯ*. С. 88) и Г. Г. Шпета с его книгой «Внутренняя форма слова» (1927). Как известно, из *МФЯ*, вопреки *Конспекту МФЯ*, проблематика «внутренней формы слова» исключена, так как изложение ее предпринято в *ФМЛ* (*ФМЛ* 75, 161-171). Однако именно в *МФЯ* содержится конкретная критика психологизирующего понимания оценки как эмоциональной экспрессии у адептов «внутренней формы слова». А. Марти, по определению М.М.Б., «отрывает оценку от значения, считая ее побочным моментом значения, выражением идивидуального отношения говорящего к предмету речи», а для Г. Г. Шпета «характерно резкое разделение предметного значения и оценивающего созначения, которые он помещает в разные сферы действительности» (*МФЯ* 126). И только в конце 1929 г. в статье «О границах поэтики и лингвистики» М.М.Б. решительно преодолевает заданный спором с теориями «внутренней формы слова» терминологический и понятийный зазор между социальной оценкой и экспрессивной интонацией, фактически их уравнивая. Об этом свидетельствует и псевдополемика в этой же статье с *ФМЛ*, т. е. полемика работ, опубликованных под именами Волошинова и Медведева, где утверждалась экспрессивность всякой интонации и синтаксической интонации отводилось место частного случая, нижнего предела экспрессивной (Волошинов 1930. С. 236-237). Наконец, в этой же статье в качестве выражения социальной оценки вводится понятие «ценностной экспрессии» (там же. С. 227). Весь этот ряд терминологических уточнений, а также намеренное отмежевание от «идеалистической» эстетики Б. Кроче (там же) лишь свидетельствуют о том, насколько тесно содержание понятия «социальная оценка» связано с действительной философской проблематикой первой четверти XX в. Помимо того, что в уточнениях 1929 г. сказался опыт построения новой лин-

гвистики и философской герменевтики, осуществленный в *МФЯ* и *ПТД*, в этих уточнениях также содержится полемический выпад против концепции «внутренней формы» Г. Г. Шпета, согласно которой субъективные, индивидуальные оценки — созначения — выражаются посредством разного рода экспрессивных (синтаксических и риторических) фигур (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 2. С. 112-116; там же. Вып. 3. С. 76-90; Он же 1927. С. 69, 72, 78, 89-92, 104, 123-124, 145, 152-155, 158, 170-173, 191-192, 197, 199, 200, 203, 204, 206, 208-217). Конечно, по существу концепция Г. Г. Шпета была уже сформулирована в его «Эстетических фрагментах», не говоря уже о книге 1927 г. В *ФМЛ* М.М.Б. охарактеризовал эту концепцию как «нелепые попытки показать внутреннюю форму в самом слове, в предложении, в периоде, вообще в языковой конструкции, взятой независимо от высказывания и его конкретной исторической ситуации» (*ФМЛ* 170). Однако, скорее всего, для М.М.Б. окончательная несовместимость его позиции с позицией Г. Г. Шпета в сфере общей для обоих мыслителей философской герменевтики стала очевидной только после создания *МФЯ* и *ПТД*. В связи с чем, в частности, и потребовалось (для разграничения, расподобления сходных терминов) уточнение ранних формулировок, данных в *ФМЛ*, чтобы исключить всякую возможность психологизации понятия «экспрессивность», которая присутствует в истолковании этого понятия у Г. Г. Шпета. В комментируемом определении и ниже в 4-ой главе «Проблема формы» (С. 319) «эмоционально-волевой момент», «эмоционально-волевая тональность», «эмоционально-волевая реакция» толкуются как категории психологической эстетики или явления психологического плана, однако всякий раз употребляются в одном контексте с понятиями «ценностное значение», «ценностное отношение», «оценка» в качестве их эквивалентов. Понятие «эмоционально-волевой тон», как и ряд производных от него, обосновано в *ФП* и используется в первых главах *АГ*. Уступительную оговорку в *ВМЭ* о его психологическом аспекте следует рассматривать скорее как извинительное указание на его происхождение, тем более в статье, предназначенной для публикации в 1924 г. в открытой печати, чем как на его действительное — устойчивое — содержание. В статье «Слово в жизни и слово в поэзии» определение ценностного значения формы, ее активного характера сопровождается сходной оговоркой: «Психологическая эстетика называет это «эмоциональным моментом» формы» (Волошинов 1926. С. 259). В *ФМЛ* отмечается, что категория социальной оценки противостоит тем ложным выводам, к которым приводит «понимание оценки, как индивидуального акта, распространенное в современной "философии жизни"» (*ФМЛ* 171; ср. там же. С. 75). Но и понятие «эмоционально-волевой тон» обосновывается в *ФП* в процессе критики риккертианского по-

нимания оценки (С. 33, 35). Правда, следом — по поводу обозначения эмоционально-волевым тоном момента активности в переживании — делается оговорка: «этот термин, употребляемый в эстетике, имеет там более пассивное значение» (С. 36). Итак, эмоционально-волевой тон, по определению М.М.Б., и есть не «общая», а «действительная оценка» (С. 35). Это определение эмоционально-волевого тона сохраняется во всех многообразных контекстах *ФП* и *АГ*. Так, в V и VI главах *АГ* эмоционально-волевые тона используются и выражаются в их жизненной конкретности — радость, печаль и т. п. Оценка, определяемая как социальная, какие бы привычные ассоциации ни вызывало это понятие, подразумевает тот же содержательный объем, что и понятие эмоционально-волевого тона. Естественно, социальная оценка связана с другой — лингвистической — проблематикой философской герменевтики. Этим обстоятельством объясняются и особенности ее терминологического употребления, и известная неузнаваемость происхождения. Таким образом, социальная оценка относится к ряду тех новых терминологических образований, посредством которых осуществляется трансляция понятийного каркаса ранних работ в контекст бахтинской философской герменевтики второй половины 1920-х гг.

117. Это положение сформулировано уже в *АГ*: «Внутренняя пространственная форма никогда не осуществляется со всей *зрительной* законченностью и полноте <...> даже в изобразительных искусствах <...> Зрительная внутренняя форма переживается эмоционально-волевым образом так, как если бы она была законченной и завершенной, но эта законченность и завершенность никогда не может быть действительно осуществленным представлением» (С. 170; ср. С. 171-172). Ср. суждение Б. Христиансена, высказанное им в процессе критики «предрассудка о поэтическом созерцании в образах»: «и в изобразительном искусстве, так же, как и в поэзии, безо́бразное впечатление является конечной целью изображения предмета. Предметное вливается в эстетический объект только в виде впечатления» (Христиансен 1911. С. 97).

118. Парменид. О природе, фр. 7, 4 (Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1 / Изд. подг. А. В. Лебедев. М., 1989. С. 290, 296). Именно так — «невидящего глаза» и «шумящего слуха» — фрагмент Парменида дается в переводе неоднократно упоминаемой М.М.Б. в 1920-е гг. книги Г. Гомперца «Учение о мировоззрении» (Гомперц Г. Учение о мировоззрении / Пер. В. Базарова и Б. Столпнера. СПб., [1912]. С. 120).

119. В обоих экз.: «момента»; исправление *ВЛЭ*.

120. В данном абзаце расматриваются положения теоретического раздела книги Б. М. Энгельгардта об А. Н. Веселовском,

посвященного обоснованию «проекционного метода» (Энгельгардт 1924. С. 43-51). Согласно Б. М. Энгельгардту, каждый памятник духовной культуры в качестве объекта научного исследования может рассматриваться в двух планах: во-первых, как «процесс в творческом и воспринимающем сознании» (там же. С. 44); «Местожительство поэтического произведения в процессе творческого и воспринимающего сознания поэта и читателя, и его психическая природа не подлежит никакому оспариванию <...> оно и не какое-то самостоятельное духовное тело, вроде пресловутых абсолютных идей, которое живет, развивается и плодится независимо от человеческого сознания. Оно только процесс в этом сознании, почему и все те видоизменения, переходы и пр., которые мы наблюдаем в развитии художественной литературы, суть ничто иное, как проявления творческой эволюции человеческого духа» (там же. С. 47). Именно для этого плана анализа, согласно М.М.Б., характерна психологическая закономерность. Поскольку, по Б. М. Энгельгардту, изучение художественных (поэтических) произведений как процессов в творческом сознании человека затруднительно из-за недостаточной исследованности сознания как такового (там же. С. 49-50), то предпочтительнее обратиться ко второму плану, согласно которому каждый памятник может рассматриваться как нечто, внеположное творческому и воспринимающему сознанию (там же. С. 44). В результате такого объективирования (проецирования) процессов творчества, т. е. применения проекционного метода, оказывается возможным построение «систем историко-литературного знания, в которых поэтические произведения принимаются за нечто, существующее вне пределов творческого сознания <...> где над всем совершающимся царят особые <...> законы и нормы» (там же. С. 45). Рассмотрение процессов творчества вне сознания как «некоторой группы самостоятельных духовных величин, обладающих способностью к имманентному развитию», Б. М. Энгельгардт допускает как «прием, как сознательную фикцию, как вспомогательную научную гипотезу <...> Это не система метафизического знания о каких-то вещах в себе (идеях, прекрасно-сущем и пр.), но всего навсего рабочий метод, переносящий содержание изучаемого мною явления в иную плоскость, но ничуть не искажающий общий характер его составных частей <...> Подвергаемый поверке в практическом применении прием проецирования оказывается методом исключительного значения. Именно ему обязаны, например, филология и лингвистика своими наиболее ценными результатами» (там же. С. 50). Для второго плана, по М.М.Б., характерна естественнонаучная закономерность. А. А. Смирнов в обзоре «Новейшие русские работы по поэтике и литературной методологии» дал критическое изложение учения Б. М. Энгельгардта о «проекционном методе» в литературной науке, состав-

ляющего, по словам А. А. Смирнова, «одну из самых оригинальных частей его работы» (Смирнов 1924. С. 158-159). Исходя из предложенной в статье «Пути и задачи науки о литературе» классификации литературных явлений, А. А. Смирнов пришел к выводу, что хотя «при рассмотрении произведений со стороны их *литературности* (главным образом сюжетного состава, стиля и композиции) приходится работать способом, соответствующим проекционному методу», однако, «самое понятие «проекционности» здесь, пожалуй, излишне, ибо в таком плане можно рассматривать произведение просто как «вещь», безотносительно от породившего ее авторского переживания» (там же. С. 159). В *МФЯ* книга Б. М. Энгельгардта об А. Н. Веселовском упомянута как содержащая изложение идей В. Гумбольдта и раскрывающая их значение для русской лингвистической мысли (*МФЯ* 59; ср. Энгельгардт 1924. С. 82, 211), правда с ошибкой в годе издания — 1922 вместо 1924 г. С критики двух планов исследования, двух точек зрения на произведение искусства, установленных Б. М. Энгельгардтом, М.М.Б. начинает статью «Слово в жизни и слово в поэзии». Как и в *ВМЭ*, одну точку зрения, для которой характерны «фетишизация художественного произведения-вещи» и «выдвижение на передний план эстетического исследования материала», имеющего «бесконечное количество сторон и определений: математических, физических и, наконец, лингвистических», М.М.Б. сопоставляет прежде всего с «формальным методом» как ее разновидностью. Другую точку зрения, исходящую из переживаний творца или созерцателя, он связывает с психологической эстетикой (Волошинов 1926. С. 247-248). Хотя в данной статье, как и в *ВМЭ*, имя Б. М. Энгельгардта не называется, однако на методологический раздел его книги указывает употребление в «Слове в жизни и слове в поэзии» понятий «проецировать», «проекция», отсылающих к обоснованному Б. М. Энгельгардтом «проекционному методу» (там же. С. 248). С точки зрения формалистов художественное произведение, — как это чисто методологически было определено Б. М. Энгельгардтом в книге об А. Н. Веселовском, а затем в книге «Формальный метод в истории литературы» (1927), — есть «данность, внеположная сознанию». И именно эта точка зрения была подвергнута анализу М.М.Б. в 4-ой части *ФМЛ* — «Формальный метод в истории литературы», в главе «Художественное произведение как данность, внеположная сознанию» (*ФМЛ* 195-212).

121. Тезис о ценностях, осмысливающих и упорядочивающих психику и позволяющих преодолевать ее голую психическую субъективность, — каким бы ни было его происхождение, — становится важнейшей составляющей бахтинской философской герменевтики второй половины 1920-х гг. С одной стороны, в

чисто философском аспекте этот тезис связан с проблемой внутренней речи и форм ее осуществления (*МФЯ* 48-49), поставленной во «Фрейдизме» (*Ф* 37-38, 128-136) и более четко сформулированной в *МФЯ*: «Не переживание организует выражение, а наоборот, выражение организует переживание, впервые дает ему форму и определенность направления» (*МФЯ* 101); «не столько выражение приспособляется к нашему внутреннему миру, сколько наш внутренний мир приспособляется к возможностям нашего выражения и его возможным путям и направлениям» (там же. С. 108). Данный тезис лежит в основе анализа соотношения «я-переживания» и «мы-переживания» (там же. С. 104-105) и взаимодействия нижних и высших пластов жизненной идеологии (там же. С. 109-111). С другой стороны, в теологическом аспекте с этим тезисом связано рассмотрение вопроса о социализации греха: от постановки проблемы — социализация греха в смехе — в 1925 г. в статье «По ту сторону социального» (Волошинов 1925. С. 199) до ее определения в понятиях философской герменевтики — социализация греха в исповеди — в 1928 г. во время тюремного допроса: «Исповедь <...> есть раскрытие себя перед другим, делающее социальным («словом») то, что стремилось к своему асоциальному внесловесному пределу («грех») и было изолированным, неизжитым, чужеродным телом во внутренней жизни человека» (Конкин С. С., Конкина Л. С. Михаил Бахтин (Страницы жизни и творчества). Саранск, 1993. С. 183). И философский, и теологический аспекты этого тезиса фиксируют как бы крайние точки пространства бахтинской философской герменевтики второй половины 1920-х гг. Путь к объяснению его происхождения несколько проясняется при обращении к статье Ф. А. Степуна «Жизнь и творчество». Принятое в философской культуре того времени различение переживания и переживаемого, т. е. состава или содержания переживания, Ф. А. Степун развернул в теорию ценностей, организующих личность и человечество. Ф. А. Степун выделяет два полюса переживания — «полюс моего субъективированного и полюс моего объективированного "я"» (Степун 1993. С. 252). Далее он говорит о процессе, «в котором мое субъективированное «я» как бы протягивается к моему объективированному «я», стремясь определить его и определиться в нем. Это значит, что я стремлюсь пережитое мною *нечто* превратить в совершенно определенное *вот что*, стремлюсь им внутренне определиться в своих помыслах, поступках и чувствах, т. е. стремлюсь нравственно утвердиться и религиозно построиться в нем» (там же). В связи с данным процессом Ф. А. Степун выделяет «формы *творческой самоорганизации* человека», распадающиеся на две группы. Формы первой группы — «те, в которых организуется мое «я», как таковое <...> я, как субъективно переживающий, организую себя в том и через то, что мне в этом субъективном переживании дано,

как его объективное содержание» (там же). Такое организованное я, по Ф. А. Степуну, есть личность. Формы второй группы — те, в которых организуется «отношение одного «я» к другому <...> личность в своем отношении к другим личностям» (там же. С. 253). Формы этой группы — формы организации человечества. Творческие формы той и другой группы Ф. А. Степун именует ценностями состояния, противополагая их ценностям предметного положения: «Если в формах первого слоя, т. е. в формах, именуемых нами ценностями состояния, организуются лишь внутренние состояния отдельных личностей и их взаимотношения, то в предметных ценностях положения каждая личность, как и все человечество, как бы разрывает круг имманентной самозамкнутости, совершает акт некоторого трансцензуса» (там же. С. 253-254). Вопрос о соотношении тех и других ценностей Ф. А. Степун оставляет открытым. И можно предполагать, что М.М.Б. с позиций своей философской герменевтики второй половины 1920-х гг., например, в *МФЯ*, признал бы однородность выделенных Ф. А. Степуном видов ценностей. Исходной точкой, однако, для построений Ф. А. Степуна и М.М.Б. послужило, вероятно, знаменитое положение «Психологии» В. Джемса: «мы опечалены, потому что плачем, приведены в ярость, потому что бьем другого, боимся, потому что дрожим» (Джемс В. Психология. 7-е изд. Пг., 1916. С. 324).

122. Имеется в виду определение В. М. Жирмунского в статье «Задачи поэтики»: «То, что было только что сказано о языке поэтического произведения, относится всецело к его «содержанию», т. е. к его поэтической тематике: точнее — в поэтическом произведении его «тема» не существует отвлеченно, независимо от средств языкового выражения, а осуществляется в слове и подчиняется тем же законам художественного построения, как и поэтическое слово <...> Соответствие тематического построения с композицией ритмических и синтаксических единиц особенно характерно, как признак художественного развертывания темы: отдельные частные темы связаны между собой параллелизмом содержания, которому, как было сказано вначале, соответствует параллелизм языковых форм в области ритма и синтаксиса» (Жирмунский 1921. С. 61-62; Он же 1924. С. 137-138). В *ФМЛ* М.М.Б., анализируя понимание тематического единства произведения в книге Б. В. Томашевского «Теория литературы» и в статье В. М. Жирмунского «Задачи поэтики», отмечает: «Тему <...> нельзя ставить рядом и рассматривать в одной плоскости с фонемой, с поэтическим синтаксисом и пр., как это делают формалисты и как это предлагает Жирмунский» (*ФМЛ* 179). Под тематическим единством произведения в *ФМЛ* всякий раз понимается его

«содержание», а под его реальным осуществлением — его «форма» (там же. С. 36, 178-180, 187-190, 211).

123. В статье «Ученый сальеризм» с сочувствием отмечается, что В. М. Жирмунский выдвигает понятие тематики как части поэтики, изучающей то, «о чем рассказывается в произведении» (Медведев 1925. С. 274; ср. Жирмунский 1921. С. 65; Он же 1924. С. 141; ср. Он же 1975. 434-436). В статье «Задачи поэтики» В. М. Жирмунский называет тематику одной из трех основных, наряду со стилистикой и композицией, частей поэтики: «Содержание речи является в поэзии в форме поэтической *темы*. В поэзии тема также служит художественной задаче, т. е. является поэтическим приемом. Учение о поэтических темах, о выборе тем и их обработке мы называем *тематикой*» (Жирмунский 1921. С. 65; Он же 1924. С. 141). В качестве тематических элементов В. М. Жирмунский выделяет: отдельное слово, словесные темы и их художественную группировку, мотив и сюжет, внутренние образы (описания — природы, обстановки, действующих лиц, описательные харатеристики и т. д.) (Жирмунский 1921. С. 65; Он же 1924. С. 142). В варианте 1924 г. статьи «Задачи поэтики» В. М. Жирмунский отказался применительно к описаниям от понятия «внутренние образы», возможно, из-за невольных ассоциаций с потебнианским образом, вызвавших одобрение П. Н. Сакулина (Сакулин 1923. С. 86-87). Однако в итоге, как и отмечено в *ВМЭ*, тематика сводится В. М. Жирмунским к основному объяснительному принципу формального метода — соотношению материала и приема: «тематические и композиционные элементы поэзии заключены в самом материале человеческой речи и развиваются из особого, художественного употребления этих словесных фактов: «содержание» речи, элементарные «словесные темы» и естественная последовательность слов, их «построение» в более сложное целое приобретают в поэзии значение особых художественных приемов, тематических и композиционных» (Жирмунский 1921. С. 66; Он же 1924. С. 143). Б. М. Энгельгардт связывал ограниченность подхода формальной школы к изучению поэтической тематики, выразившуюся прежде всего в стремлении рассматривать отдельное слово как тему стихотворного произведения, с коммуникативной точкой зрения на поэзию и язык и с игнорированием вопроса о смысловом единстве как вещно-определенном элементе словесного образования (Энгельгардт 1995. С. 82-83). О понимании темы как основного содержания произведения в немецком литературоведении 1910-х гг. см.: Шор 1927. С. 133, 135.

124. См. развитие этого положения в *ФМЛ* — «тема всегда трансцендентна языку» (*ФМЛ* 179) — и в *МФЯ*, в главе «Тема и

значение в языке» (*МФЯ* 119-122), где отмечено отличие темы высказывания от темы художественной (там же. С. 119).

125. В начале 1920-х гг. вопрос о технике художественного творчества был одним из самых острых во взаимной полемике критиков и апологетов формального метода. Уже в начале 1922 г. один из первых критиков формалистов М. Л. Гофман писал в связи с книгой В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» о «создателях новой поэтики, или, вернее сказать, теории техники художественного творчества», что «они смешивают, отождествляют поэтику с техникой и, называя себя формалистами, исследуют не форму, не творческую композицию художественного создания, а технически-художественные приемы» (Гофман М. Л. Пушкин: Первая глава науки о Пушкине. 2-е изд., доп. Пб., 1922. С. 11-12, 163). С. А. Аскольдов в 1925 г. со всей резкостью неприятия заявил: «формализм <...> есть призыв к фабрикации художественных произведений с художественным циркулем и линейкой в руках» (Аскольдов 1925. С. 334). Со своей стороны, формалисты не только не отводили этих упреков, а напротив, ставили себе в заслугу с конца 1910-х гг. знание технологии художественного творчества, что отражалось даже в заглавиях их работ; см., например, название книги А. Л. Слонимского «Техника комического у Гоголя» (1923). Однако и это формалисты подхватили у символистов; достаточно вспомнить распространенное в середине 1910-х гг. понятие поэтической техники и такие работы, как «Стихотворная техника Пушкина» (1915) В. Я. Брюсова, «Техника комического у Гоцци» (1916) К. В. Мочульского и др. В *ВМЭ* М.М.Б. противостоит не только полемически обостренному вниманию формалистов к вопросам техники художественного творчества, обусловленному принадлежностью их метода к материальной эстетике, но фактически и общекультурной тенденции 1920-х гг. к массовому обучению литературной работе как таковой, как виду производства, прежде всего идеологического, танденции, сложившейся не без влияния тех же формалистов и выразившейся в таких теориях творчества, как конструктивизм, таких пособиях, как «Техника писательского ремесла» (В. Б. Шкловского) и таких лозунгах, как «учеба у классиков». Ср. мнение современника о месте формалистов в производственном обучении писательскому труду — Ефимов 1929. С. 50-55. Обратившись еще раз в статье «Слово в жизни и слово в поэзии» к вопросу техники, «техники формы», М.М.Б. вновь повторил положение, сформулированное ранее в *ВМЭ*: «невозможно *реально* отделить *художественный смысл* какого-нибудь приема, например, метафоры, относящейся к содержанию и выражающей формальную оценку его (метафора низводит предмет или возводит его в высший ранг), от

чисто лингвистического определения этого приема» (Волошинов 1926. С. 267).

126. В *ФМЛ* М.М.Б. воспроизвел то же возражение против одиозного, с его точки зрения, понимания техники в искусстве как имеющей лишь служебный характер (*ФМЛ* 66), и при определении действительного места техники в художественном творчестве сослался на достижения формального направления западного искусствоведения, в соответствии с теоретическими положениями которого не может быть и речи «о противопоставлении техники осуществления, как чего-то низшего, как служебного средства, творческому замыслу, как чему-то высшему, как верховной цели. Самый художественный замысел, как художественный, с самого начала дан, так сказать, в технических терминах. И самый предмет этого замысла — содержание его — не мыслится иначе, как в системе осуществляющих его средств изображения. Проводить границу между техникой и творчеством с этой точки зрения просто не приходится» (там же. С. 67).

127. В экз. М.М.Б. вычеркнуто продолжение заглавия — «в художественном творчестве».

128. Далее в публикации статьи в *ВЛЭ* следует текст вставки, который отсутствует в обоих экз.: «как архитектонической формы. Форма слишком часто понимается только как «техника»; это характерно и для формализма, и для психологизма в искусствоведении. Мы же рассматриваем форму в собственно эстетическом плане, как художественно-значимую форму» (*ВЛЭ* 56-57).

129. Ср. сходное определение формы как выражения творческой активности в статье «Слово в жизни и слово в поэзии»: «Форма, разумеется, осуществлена при помощи материала, закреплена в нем, — но в своем *значении* она выходит за его пределы. *Значение, смысл формы относится не к материалу, а к содержанию* <...> особенно ясно это ценностное значение формы в поэзии. Ритм и другие формальные элементы явно выражают некоторое активное отношение к изображаемому: форма воспевает, оплакивает или высмеивает его» (Волошинов 1926. С. 258-259). Ценностный аспект этой творческой активности М.М.Б. характеризует как «ту более коренную и более глубокую *оценку формой*, которая находит свое выражение в самом способе видения и расположения художественного материала» (там же. С. 261); «форма должна быть *убедительной оценкой* содержания <...> Оценка должна остаться в ритме, в самом *ценностном движении* эпитета, метафоры, *в порядке развертывания* изображенного события» (там же. С. 259).

130. «Движение» (Bewegung) — одно из основных понятий «Эстетики чистого чувства» Г. Когена (Cohen H. Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin, 1912. Bd. 1. S. 127, 143) и немецкой эстети-

ческой мысли конца XIX — начала XX в. Ср., например, случаи употребления понятий «движение» и «выразительное движение» у И. Кона и Э. Меймана (Кон 1921. С. 55-61, 67, 69; Мейман 1919. Ч. 2. С. 71-74). Воспринятое из общеупотребительного лексикона европейской философской терминологии, это понятие в ранних работах М.М.Б. утрачивает свою строгую терминологичность и, хотя занимает определенное место в общей понятийной связи этих работ, однако не получает и специфически бахтинского наполнения, подобно таким понятиям, как «трансгредиентность», «ценность», «оценка», «эмоционально-волевой тон» и т. п.

131. Принципиальная эстетическая незавершенность познавательной формы отмечена в *ФМЛ*: «Историческая действительность высказывания может быть подчинена действительности поступка или предмета и стать только подготовительным этапом действия, каково бы оно ни было. Такое высказывание не завершено в себе. Социальная оценка выводит его за пределы в иную действительность. Наличность слова является лишь придатком иной наличности. В области познания и этоса социальная оценка и является лишь такой подготовкой действия. Она выбирает предмет, на который будет направлен поступок или познание <...> научное высказывание организуется социальной оценкой во всех стадиях становления научной работы. Но социальная оценка организует научное высказывание не ради него самого, она организует самую работу познания предмета, а слово — лишь как необходимый, но не самостоятельный момент этой работы. Тут оценка не завершается в слове» (*ФМЛ* 171-172); «ни в одной области идеологичекого творчества, кроме искусства, нет завершения в собственном смысле слова. Всякое завершение, всякий конец здесь условен, поверхностен и чаще всего определяется внешними причинами, а не внутренней завершенностью и исчерпанностью самого объекта. Такой условный характер носит окончание научной работы. В сущности, научная работа никогда не кончается: где кончил один — продолжает другой. Наука едина и никогда не может кончиться. Она не распадается на ряд завершенных и самодовлеющих произведений» (там же. С. 175-176).

132. В *АГ* «автор — творец формы» (С. 78) определяется исключительно по отношению к герою как объекту эстетической деятельности (С. 156). В *ВМЭ* и последующих работах 1920-х гг. соотношение автора и героя анализируется в общеэстетических категориях формы и содержания. Этим обстоятельством и обусловлено особое введение понятия автора-творца как конститутивного момента художественной формы: «С помощью художественной формы творец занимает некоторую *активную позицию по отношению к содержанию*» (Волошинов 1926. С. 259). В *ВМЭ* развернутое в *АГ* представление о пассивности героя (С. 156)·стано-

вится характеристикой содержания по отношению к форме. Лишенное формы содержание стремится к познавательной или этической определенности: «Если же движущий смысл жизни героя увлекает нас как смысл <...> жизнь героя начинает стремиться пробиться через форму и ритм, получить авторитетное смысловое значение <...> <то> художественно убедительное завершение становится невозможным» (С. 201).

133. Ср. предложенное в *АГ* определение ценностной позиции автора вне содержания: «положение, в котором находится эстетический субъект — читатель и автор — *творцы формы*, откуда исходит их художественная, формирующая активность, может быть определено как *вненаходимость*» (С. 72); «Надбытийственная активность автора — необходимое условие эстетического оформления наличного бытия <...> Но чтобы бытие раскрылось предо мною в своей женственной пассивности, нужно стать совершенно вне его и совершенно активным» (С. 203-204).

134. О «завершении» как эстетической категории см. прим. 37. В *ВМЭ* М.М.Б. исходит из понимания функции завершения, установленного в *АГ*. Понятие изоляции специально не рассматривается в *АГ* и вводится только для обозначения особого, частного момента акта художественного завершения: «но эстетическую значимость приобретает и смысловая установка героя в бытии, то внутреннее место, которое он занимает в едином и единственном событии бытия, его ценностная позиция в нем — она изолируется из события и художественно завершается» (С. 206). В *ФМЛ* в связи с рассмотрением теории жанров проблема завершения вновь определяется как одна из существеннейших (*ФМЛ* 175-177). При этом М.М.Б. развивает намеченное в данном параграфе *ВМЭ* различие между тематическим и композиционным завершением: «В литературе же именно в этом существенном, предметном, тематическом завершении все дело, а не в поверхностном речевом завершении высказывания. Композиционное завершение, придерживающееся словесной периферии, в литературе как раз может порою и отсутствовать. Возможен прием недосказанности. Но эта внешняя незаконченность еще сильнее оттеняет глубинную тематическую завершенность» (там же. С. 176).

135. В *АГ* принцип изоляции лишь несколько раз упоминается в связи с вопросом художественного завершения (С. 143, 246). Когда Л. В. Пумпянский в июле 1924 г. в конспекте лекций М.М.Б. «Герой и автор в художественном творчестве» записал, что «Содержание есть возможный (бесконечный) прозаический контекст, однако всегда парализуемый формой <...> И проблема эстетики и заключается в том, чтобы объяснить, как можно так парализовать мир» (С. 328), то под выражением «как можно так парализовать

мир» он, — вопреки некоторым основанным на недоразумении истолкованиям этого места, — имел в виду только принцип изоляции. Возможно, несомненно состоявшееся в Невельском кружке после лекции, записанной Л. В. Пумпянским, обсуждение привело М.М.Б. к необходимости дать сначала в *ВМЭ*, а затем в *ФМЛ* (*ФМЛ* 38-39) новое, положительное определение принципа изоляции, как относящегося только к содержанию, «которое освобождается от некоторых необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия» (ср. сходную mutatis mutandis формулировку в *ФМЛ* — там же. С. 39). Причину обхода этого понятия в *АГ* объясняет характеристика, данная в *ФМЛ* убежденному стороннику принципа изоляции искусствоведу Р. Гаману, который, по мнению М.М.Б., «переоценил в общем правильный, но чисто отрицательный и формально-пустой принцип отрешения и изоляции» (там же. С. 38). Следовательно, обход данного понятия в *АГ* вызван неудовлетворительностью всего предшествующего понимания изоляции, наиболее последовательно представленного у Р. Гамана, как отрицательного определения. Критика такого понимания высказана уже в *АГ* в связи с экспрессивной эстетикой: «отрицательное определение формы как изоляции» (С. 143). Замечательно, что в *ВМЭ* новое определение принципа изоляции приводит и к новому истолкованию отрицательного момента этого понятия: «Изоляция <...> есть отрицательное условие личного, субъективного <...> характера формы, она позволяет автору-творцу стать конститутивным моментом формы» (С. 315). Принцип изоляции, положенный в основу «Эстетики» Р. Гамана, устанавливается им при помощи отрицательной и положительной формулировок как «закон *изоляции* переживания, определяющий понятие эстетического начала»: «Отрицательная формулировка: сущность эстетического начала заключается в безотносительности переживания, в свободе его от всяких обязанностей (профессии), привычек, насущных нужд, вытекающих из тех или других условий нашей повседневной жизни. Положительная формулировка: переживание будет эстетическим, когда оно довлеет себе, в себе замкнуто и служит не средством к цели, но самоцелью» (Гаман 1913. С. 18). Р. Гаман очевидно исходит из предпосылки, что «основою всякой эстетики является психология с ее основным понятием переживания» и, следовательно, субъективное переживание, а не какое-либо содержание, не объект, не событие будут эстетическими (там же. С. 18-19). О том, что у Р. Гамана с понятием изоляции связано представление о некоем механическом обособлении объекта, говорит и Б. М. Энгельгардт, хотя и присоединяется к нему в истолковании этого эстетического момента (Энгельгардт 1995. С. 62). Понятие изоляции было общепринятым в философской культуре начала XX в. И. Кон отмечал, что «всякое эстетическое переживание са-

мо по себе изолировано» (Кон 1921. С. 236), и называл в качестве формального принципа «изоляцию эстетического предмета»: «Изоляция <...> служит исходным понятием для всех частей оформления. Благодаря объективации произведение изолируется от художника; и форму может получить лишь то, что стоит обособленно, само по себе» (там же. С. 81). Момент изоляции отмечен у Б. Христиансена (Христиансен 1911. С. 128); у Г. Риккерта: «Художественная форма, направляясь на отдельно переживаемое содержание, настолько объединяет, собирает его, что тем самым выделяет его из всякой связи с остальным миром и, следовательно, изъемлет его из всякого прогрессирующего развития. Так произведение искусства покоится в себе, как совершенная частичность» (Риккерт Г. О системе ценностей // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 1. С. 60); у Г. Зиммеля: «Вытекающие отсюда содержания этической задачи особенно резко отграничивают ее от произведения искусства. Последнее есть безусловно замкнутое в себе образование, принявшее форму самодовления и совершенно изъятое из всякой сплетенности с мировым быванием (в котором стоит лишь его материя)» (Зиммель Г. Индивидуальный закон // Логос. 1914. Т. 1. Вып. 2. С. 228). Г. Г. Шпет толкует сферу эстетической предметности как «нейтральную область предметного бытия» и употребляет для ее обозначения особый термин «бытие отрешенное» (Шпет 1923. С. 70). В *ФМЛ* М.М.Б. указывает, что принцип эстетического отрешения и изоляции неоднократно выдвигался в русской литературе последних лет в процессе полемики с формалистами в работах А. А. Смирнова, С. А. Аскольдова, В. Э. Сеземана (*ФМЛ* 38). Отчетливое, хотя и краткое, по словам М.М.Б., изложение принципа изоляции дано В. Э. Сеземаном: «искусство по самой природе своей противится научному анализу. Каждое художественное произведение довлеет себе; оно представляет собою замкнутый мирок, независимый в своей ценности от всей остальной вселенной <...> Эта особенность произведений искусства и восприятия их в эстетическом созерцании была уже в свое время подмечена Кантом и Шопенгауэром, а в новейшее время особенно подчеркнута так наз. теорией эстетической изоляции, сводящей различие между научным познанием и художественным созерцанием к тому, что последнее не включает свой объект в систему мировой жизни, а наоборот, выделяет, изолирует его. Но именно эта отличительная черта творений искусства, их органическая ценность и замкнутость и есть то, что несовместимо с научным анализом и сравнением» (Сеземан 1922. С. 124-125). У А. А. Смирнова и С. А. Аскольдова принцип изоляции фактически не рассматривается. Восходящей к Ф. Ницше проблеме отрешения посвящена одна из первых дошедших до нас в его архиве работ Л. В. Пумпянского — <«Об отрешении»>, — написанная весной 1919 г., т. е. в самый разгар деятельности Невельской шко-

лы философии (Николаев Н. И. Невельские тетради Л. В. Пумпянского 1919 г. // Невельский сб.: Ст. и воспоминания. СПб., 1997. Вып. 2. С. 117; см. также — *Пумпянский*. С. 559). О принципе изоляции см. также прим. 44 к *АГ*.

136. Проблема вымысла поставлена в связь с принципом изоляции уже в *АГ*: «роман, включая сюда и момент изоляции — вымысла, — и есть именно форма для овладения жизнью» (С. 164). Г. Г. Шпет признавал «существенным для фантазии именно акт отрешения предмета, на который она направляется, от связей и качеств бытия действительного, прагматического» (Шпет 1923. С. 71). Он рассматривал отрешенное бытие и фантазию, так же, как М.М.Б. изоляцию и вымысел, в качестве обязательных, но предварительных условий эстетического (там же. С. 72-73).

137. Теория «остранения» была сформулирована В. Б. Шкловским в 1917 г. в статье «Искусство как прием», переизданной в 1919 г. в сборнике «Поэтика»: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия» (Шкловский 1990. С. 63). Прием остранения В. Б. Шкловский относил к числу способов, посредством которых в искусстве осуществляется вывод вещи из автоматизма восприятия (там же. С. 64). В качестве примеров, иллюстрирующих прием остранения, В. Б. Шкловский приводит, в частности, отрывки из произведений Л. Н. Толстого (там же. С. 64-68). В *ФМЛ* М.М.Б. подчеркивает «отрицательный момент в понятии остранения» и отмечает, что толстовский прием «понят и истолкован В. Шкловским в корне неверно»: «Толстой вовсе не любуется остраненной вещью. Наоборот, он и остраняет ее только затем, чтобы уйти от нее, оттолкнуться от нее и чтобы тем резче выдвинуть положительно должное — определенную моральную ценность» (*ФМЛ* 86). Сходным образом в те же годы С. А. Аскольдов, другой критик формализма, по поводу приводимых В. Б. Шкловским примеров писал, что у Толстого формальный прием служит для выражения содержательности: «все эти «остраннения» <sic!> есть именно *оценка* или особое *понимание*» (Аскольдов 1925. С. 317).

138. Слово «художественный», вписанное в экз. М.М.Б., отсутствует в экз. И. И. Канаева.

139. В данном разделе 4 главы «Проблема формы» М.М.Б. производит выделение пяти моментов слова по мере возрастания в каждом из них активности автора-творца, а затем последовательно рассматривает их в обратном порядке. В первую очередь, эти моменты соотносятся, но не совпадают, с пятью отделами поэтики (поэтическая фонетика, поэтический синтаксис, поэти-

ческая семантика и т. п.), выделенными В. М. Жирмунским в статье «Задачи поэтики»: «Каждой главе науки о языке должна соответствовать <...> особая глава теоретической поэтики» (Жирмунский 1921. С. 62; Он же 1924. С. 138; ср. *ФМЛ* 119). Формально-лингвистическому членению отделов поэтики на поэтическую фонетику, поэтический синтаксис, поэтическую семантику и т. п. (варианты статьи «Задачи поэтики» 1921 и 1924 гг. отличаются порядком рассмотрения отделов), объединенных лишь принадлежностью к лингвистической реальности как таковой (Жирмунский 1921. С. 63-64; Он же 1924. С. 138-141; см. критику подхода В. М. Жирмунского в *ФМЛ* — *ФМЛ* 119), М.М.Б. противопоставляет связное, конкретное единство всех пяти моментов слова. При этом, хотя М.М.Б. и исходит из лингвистической реальности слова, каждому из пяти моментов он дает не лингвистическое, как у В. М. Жирмунского, а формально-эстетическое определение как композиционных моментов, т. е. противопоставляет поэтической лингвистике эстетику слова. Возражения В. М. Жирмунскому раздавались и со стороны его сподвижников. Так, В. В. Виноградов в набросках 1921-1922 гг., оставшихся в рукописи, писал, что «должно сократиться тяготение к группировке частей поэтики по классификационным схемам лингвистики (В. Жирмунский. Задачи поэтики. Начала. 1921. № 1)» (Виноградов 1980. С. 355). С другой стороны, выделенные М.М.Б. композиционные моменты соотносятся с элементами типической схемы восприятия слова, намеченной в «Эстетических фрагментах» Г. Г. Шпета, — подобно бахтинским моментам, — в противовес лингвистической систематике поэтических явлений у В. М. Жирмунского (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Пб., 1923. Вып. 2. С. 16-19). Из восьми элементов, составляющих логически связную схему Г. Г. Шпета, только восьмой — «эмоциональный тон» — может быть действительно сопоставлен с пятым моментом у М.М.Б. — «чувством словесной активности» автора-творца. Их особое толкование у обоих мыслителей как бы предвосхищает сложившееся к концу 1920-х гг. различие их философских герменевтик. Если бахтинское «чувство словесной активности» («чувство порождения и смысла и оценки, т. е. чувство движения и занимания позиции цельным человеком») обеспечивает единство всех предшествующих моментов слова, как та их сторона, которая обращена к личности говорящего, то «эмоциональный тон», по Г. Г. Шпету, как чувственное впечатление, как основанное на симпатическом понимании восприятие личности, стоит в структуре слова особняком и поэтому характеризуется такими определениями, как «экспрессия», «созначение», «эмоциональный или экспрессивный символизм», а в конечном итоге как субъективное наслоение: «Нужно тем не менее всегда тщательно различать предметную природу фундирующего грунта от фундируемых наслоений, при-

роду слова, как выражение объективного смысла, мысли, как сообщения того, что в нем выполняет его прямое «назначение», его ergon, от экспрессивной роли слова, от его parergon, от субъективных реакций на объективный смысл» (там же. С. 22). Однако всю меру их противостояния в расположении центра субъективной творческой активности в структуре слова, и тем самым сознательный полемизм М.М.Б. в *ВМЭ*, демонстрирует другое замечание Г. Г. Шпета: «Углубившись в анализ структуры слова, от его акустической поверхности и до последнего интимнейшего смыслового ядра, мы теперь возвращены назад, опять к поверхности слова, к его субъективной оболочке. И верно, что душевное состояние N, его волнения, скорее и вернее всего передаются именно переливами и переменами самого звука, дрожанием, интонацией, мягкостью, вкрадчивостью или другими качествами, иногда ни в какой зависимости от смысла не стоящими» (там же. С. 112). Предложенный в данном разделе *ВМЭ* подход к анализу моментов активного порождения слова намечен уже в *АГ*: «Основное художественное задание осуществляется на материале слова (которое становится художественным, поскольку управляется этим заданием) в определенных формах словесного произведения и определенными приемами, обусловленными не только основным художественным заданием, но и природой данного материала — слова, который приходится приспособлять для художественных целей» (С. 246). Ниже в данном разделе роль активного порождения слова в художественном творчестве характеризуется посредством отличия области эстетического от познавательного и этического, уже рассмотренных в предшествующих главах *ВМЭ*.

140. См. в *АГ* определение смысловых пределов в ритмической организации: «“или-или” события <...> этот момент не поддается ритму, принципиально внеритмичен, неадекватен ему» (С. 190); «Свобода воли и активность несовместимы с ритмом <...> этическая свобода (так называемая свобода воли) есть не только свобода от познавательной необходимости (каузальной), но и необходимости эстетической, свобода моего поступка от бытия во мне, как не утвержденного, так и утвержденного ценностно (бытие художественного видения)» (С. 191). В *АГ* также отмечено, что ритм, как и иные эстетические моменты, предполагает единство и целостность художественной формы: «фабула, как и ритм, как все вообще эстетические моменты, органична и внутренне предопределена, может и должна быть охвачена вся целиком, с начала до конца, во всех моментах единым внутренним объемлющим взглядом, ибо только целое, хотя бы потенциальное, может быть эстетически значимым» (С. 190). Рассмотрение в *ВМЭ* акта активного порождения слова в ритмических категориях обусловлено общей характеристикой автора — творца формы. По определению

М.М.Б., ритм «представляет из себя почти исключительно чистую формальную реакцию *автора* на событие *в его целом*» (С. 75).

141. Рассмотрение следующего — в обратном порядке — четвертого момента порождения слова — «чувства активной интонации» — является одним из этапов формирования понятия «социальная оценка», важнейшего для работ М.М.Б. второй половины 1920-х гг. (см. прим. 116). На наличие ценностного аспекта у интонации указано в *ФП*: «слово не только обозначает предмет как некоторую наличность, но своей интонацией (действительно произнесенное слово не может не интонироваться, интонация вытекает из самого факта его произнесения) выражает и мое ценностное отношение к предмету» (С. 32). В *АГ* интонация описана как оценка, как эмоциональная реакция героя (С. 75-78). Связь интонации с социальной оценкой подчеркнута в статьях «Слово в жизни и слово в поэзии» и «О границах поэтики и лингвистики» (Волошинов 1926. С. 253-255; Он же 1930. С. 231-238). Ср. определение поэтической интонации, данное В. М. Жирмунским в отделе, посвященном поэтической фонетике: «интонационное повышение и понижение голоса, свойственное обычной разговорной речи, в языке поэтическом также подчиняется ходожественному упорядочению; мы говорим тогда о *мелодике* поэтического языка» (Жирмунский 1921. С. 63; Он же 1924. С. 139).

142. Различение ценностной интонации автора и «реалистической» героя установлено в *АГ* (С. 75).

143. Второй момент порождения слова, его вещественного значения — «чувство активности выбора значения». Развивая данное положение *ВМЭ* в статье «О границах поэтики и лингвистики», М.М.Б. показывает, что «определяет *выбор* и *порядок* расположения словесного материала» социальная оценка: «Элективные <избирающие> функции социальной оценки проявляются в выборе лексического материала (лексикология), в выборе эпитетета, метафоры и иных тропов (вся область поэтической семантики) и, наконец, в выборе темы в узком смысле слова (выбор «содержания»)» (Волошинов 1930. С. 232). И подобно тому, как в *ВМЭ* активность порождения слова описывается в ритмических категориях, в статье «О границах поэтики и лингвистики» выбор значения при помощи социальной оценки конкретизируется в элективном факторе ритма: «Каждое слово для поэта есть *ценность* (семантическая, фонетическая и т. п.), и выбор именно этого, а не какого-нибудь иного слова есть акт *предпочтения*» (там же. С. 238-239).

144. Понятие «порождающего, созидающего звук движения» отсылает к музыкальной эстетике Э. Ганслика: «*Играющему* дана возможность передавать охватившее его чувство инструменту

<...> Уже физическая жизнь, бьющаяся в пальцах, нажимающих струны, или в руке, ведущей смычком, или непосредственно звучащая в пении, способствует излиянию личного настроения» (Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: Опыт поверки музыкальной эстетики. М., 1895. С. 109). Положение, что переживание, вызванное порождающим звук движением, возможно, важнее самого слышимого звука, воспроизведено в статье «О границах поэтики и лингвистики»: «важна не столько слуховая возможность интонации (для уха, как в музыке), сколько произносительная, та установка организма и его органов, которая нужна для осуществления данной интонации, следовательно, не столько звуковой результат, сколько интонационная установка <...> Музыка не знает категории «звуковой возможности», в поэзии же, особенно в современных условиях ее восприятия (чтение «про себя»), эта категория играет громадную роль» (Волошинов 1930. С. 235). В этой же статье подтверждено значение в музыке реально произведенного звука: «Только в музыке оценка и внутренняя интонация разрешается полностью в чистую звуковую интонацию. В музыке все художественно значимое в произведении должно звучать. Тончайшие нюансы оценки должны воплотиться в действительном звуке...» (там же. С. 234). При рассмотрении вопроса о порождающем звук движении М.М.Б. отталкивается и от обсуждения в стиховедении 1920-х гг. акустического и артикуляционного моментов в стихе (Тоддес, Чудаков, Чудакова 1977. С. 499-500). Так, С. И. Бернштейн полагал, что в отличие от музыки, где «композитор и исполнитель творят художественное произведение из одного и того же материала — из звуков определенного звукоряда, учитывая всю полноту их материальных свойств», «поэзия, как таковая, не нуждается в полноте материального звучания» (Бернштейн 1927. С. 30-31). Г. Г. Шпет во «Внутренней форме слова» вслед за В. Гумбольдтом отмечал значение «артикуляционного чувства»: «В артикуляционном звуке, по словам Гумбольдта, воплощено «намерение души породить его» (Шпет 1927. С. 47). При обсуждении вопроса об артикулированном звуке, артикуляции общепринятым примером в начале XX в. была артикуляция у глухонемых: «Это его *тело*, слышимый звук, можно даже вовсе от него отделить и тем чище выдвинуть артикуляцию, как это мы и видим у глухонемых» (там же. С. 17). См. сходный пример и в извлечениях из Ж.-П. Руссло, приведенных в книге Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка», вышедшей весной 1924 г.: «Не стоит ли искать источник ритма в органическом чувстве поэта? Он артикулирует (articule) свои стихи и говорит их своему слуху, который судит ритм, но не создает его. И если бы поэт был немым, каждый звук был бы для него представлен экспираторным усилием, соответствующим движению органов, его производящему» (Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного

языка. М., 1965. С. 181). Точке зрения, изложенной в *ВМЭ*, М.М.Б. следует и в *ФМЛ* при обсуждении проблемы поэтического звука: «Ведь не всегда организуется слышимый громкий звук. Может организоваться произносимый, артикулируемый звук. Может, наконец, организовываться звуковая и произносительная возможность звука без установки на действительную реализацию ее» (*ФМЛ* 141).

145. Термин «инструментовка» для обозначения особого подбора гласных и согласных звуков в поэзии был введен А. Белым в «Символизме» (Белый А. Символизм. М., 1910. С. 282, 284, 397, 407, 590) и к концу 1910-х — началу 1920-х гг. стал общеупотребительным в поэтике. В. М. Жирмунский специально касается «словесной инструментовки» в отделе, посвященном поэтической фонетике (Жирмунский 1921. С. 63; Он же 1924. С. 139). Упоминание этого термина служит еще одним подтверждением тому, что в данном разделе *ВМЭ* М.М.Б. постоянно имеет в виду поэтическую систематику В. М. Жирмунского в статье «Задачи поэтики».

146. В статье «К вопросу о “формальном методе”» В. М. Жирмунский отметил, что слово в романе Стендаля и Толстого является нейтральным элементом в художественном отношении: «В то время, как лирическое стихотворение является, действительно, произведением *словесного искусства*, в выборе и соединении слов, как со смысловой, так и со звуковой стороны, насквозь подчиненным эстетическому заданию, роман Л. Толстого, свободный в своей словесной композиции, пользуется словом, не как художественно значимым элементом воздействия, а как нейтральной средой или системой обозначений, подчиненных, как в практической речи, коммуникативной функции, и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов» (Жирмунский 1923. С. 22; ср.: Он же 1924. С. 144). Эту же особенность слова в романе М. М. Б в *ВМЭ* истолковывает как замену органических и телесных моментов при порождении романного слова напряжением духовного созерцания. В *ФМЛ* же, касаясь проблемы упорядочения звукового целого в поэтической конструкции, он отмечает: «материальное звуковое тело высказывания в научных положениях и в некоторых литературных произведениях — в некоторых жанровых разновидностях романа, например — не подвергается художественной обработке и не входит в поэтическую конструкцию» (*ФМЛ* 139). В дальнейшем, в работах конца 1920-х гг., в *Конспекте МФЯ* и статье «О границах поэтики и лингвистики», он рассматривает эту же особенность, — отсутствие «физиологического напряжения внешних чувств и органов тела», — как проблему «немых» жанров: «Для современного идеологического общения характерно преобладание “немых” жанров: для литературы — романа, для познавательного творчества — больших кабинетных

научных исследований. Основная форма нашего восприятия идеологического слова — чтение "*про себя*"» (*Конспект МФЯ*. С. 91-92); «В поэзии, в особенности в ее *прозаической* форме, важнейшие художественные моменты — немы» (Волошинов 1930. С. 234-235).

147. С введением категории героя вслед за категорией автора в *ВМЭ* осуществляется переход к рассмотрению, до этого момента лишь подразумеваемому, проблемы формы и содержания, как отмечено ниже, в «персональной» плоскости, т. е. в понятиях автора и героя, «носителя смыслового жизненного содержания и носителя эстетического завершения его» (С. 205). Подобная «персонализация» традиционных эстетических категорий к концу 1-ой части *ВМЭ* связана, скорее всего, с предполагавшимся во 2-ой, так и ненаписанной, части статьи непосредственным обращением к проблематике *АГ*. В *ВМЭ* анализ формы и содержания еще ведется со стороны автора, чем и обусловлено применение при анализе формы раскрытых в *АГ* категорий внутреннего и внешнего (С. 156).

ПРИЛОЖЕНИЕ

ЛЕКЦИИ И ВЫСТУПЛЕНИЯ М. М. БАХТИНА 1924-1925 гг. В ЗАПИСЯХ Л. В. ПУМПЯНСКОГО

Впервые опубликовано в 1992 г. (Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924-1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского / Вступ. ст., подг. текста и прим. Н. И. Николаева // М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 221-252; английский перевод лекций и выступлений, сделанный В. Ляпуновым, дополнен существенными комментариями переводчика: M. M. Bakhtin's Lectures and Comments of 1924-1925 from the Notebooks of L. V. Pumpiansky / Introduced, edited, and annotated by N. I. Nikolaev; translated by Leonid Livak, Alexander Mihailovic, and Vadim Liapunov, with preface and additional annotations by Vadim Liapunov // Bakhtin and religion: a feeling for faith / Eds. Susan M. Felch and Paul J. Contino. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001. P. 193-237). Все публикуемые записи происходят из одной рабочей тетради Л. В. Пумпянского, относящейся к 1923-1925 гг. Бóльшая часть материалов 1919-1925 гг. из архива Л. В. Пумпянского находится в таких ученических тетрадях, заполненных убористым почерком (объем текста на одной странице — около трети авторского листа) и содержащих его собственные работы, рефераты изученных им

книг, подробные конспекты прочитанных учебных курсов. Сохранились тетради за эти годы, судя по перекрестным ссылкам, с достаточной полнотой. В то же время многие работы и доклады Л. В. Пумпянского, известные по периодике тех лет, в том числе и его сочинения, упомянутые в письме М.М.Б. М. И. Кагану от 18 января 1922 г., в архиве исследователя не обнаружены. Текстам, в которых отсутствует дата записи, дается относительная датировка по расположению записи среди других работ. Датировке также помогают «Списки книг, изученных, прочитанных, просмотренных» за определенные периоды. Эти списки книг, охватывающие почти без перерыва 1920-1925 гг. и насчитывающие десятки названий, позволяют безошибочно судить об исследовательских интересах Л. В. Пумпянского в те годы. Публикуемые тексты М.М.Б. написаны чернилами, размеренным почерком, характерным для записей рефератов книг. Лекции же М.М.Б. записаны чернилами другого цвета и карандашом на свободных местах среди записей, относящихся к летним месяцам 1924 г. В публикации все обычные для Л. В. Пумпянского сокращения в записях раскрыты. В угловых скобках заключены раскрытые сокращения, предполагающие возможность иного прочтения. Так же в угловых скобках заключены раскрытые сокращения имен. Лекции и выступления М.М.Б. 1924-1925 гг., тесно связанные со всем кругом проблем его ранних трудов, имеют важнейшее значение для характеристики его творческой деятельности после приезда в Ленинград. Не менее важны эти записи лекций и выступлений М.М.Б. и для истории Невельской школы, для уяснения проблематики ее ленинградских собеседований, о которых до сих пор можно было судить лишь по косвенным источникам. Известно было, например, что участники кружка занимались истолкованием второй критики Канта. Представленные записи хронологически распределяются крайне неравномерно. Бóльшая их часть относится к 1924 г., две последние — к 1925 г. Публикуются все записи Л. В. Пумпянского, относящиеся к деятельности Невельской школы в Ленинграде, и все они связаны с М.М.Б. Нужно отметить, что в архиве Л. В. Пумпянского записей выступлений каких-либо других лиц, кроме упомянутых и публикуемых выступлений представителей Невельской школы, нет. Все это свидетельствует об особом внимании Л. В. Пумпянского к идеям М.М.Б. И если большое число записей 1924 г. можно объяснить стремлением Л. В. Пумпянского зафиксировать для последующего обдумывания и обсуждения новые, еще ему неизвестные работы М.М.Б., то появление двух последних записей, относящихся к периоду постоянного их общения, говорит о важности для Л. В. Пумпянского поставленных в них вопросов. Среди записей особое значение имеют лекции М.М.Б., прочитанные осенью 1924 г., так как в них заключена единственная известная у М.М.Б.

оценка проблем европейской философии в их историческом развитии, произведенная к тому же после создания мыслителем важнейших своих трудов. Достоверность передачи мыслей М.М.Б. в этих записях следует уже из того, что в них употреблена терминология, находящая соответствие в ранних работах М.М.Б., создававшихся в рамках деятельности Невельской школы и поэтому хорошо известных Л. В. Пумпянскому. Столь же достоверно переданы терминология и стиль размышлений М. И. Кагана в записи его выступления, сделанной Л. В. Пумпянским в 1923 г.

1. Запись сделана скорее всего в конце мая — начале июня 1924 г. С середины 1923 г. до середины 1924 г. Л. В. Пумпянский усердно занимается изучением литературы о метапсихических и парапсихологических явлениях. Его тетради заполнены рефератами книг Ш. Рише, В. Джемса, А. Бергсона, трудов основанного в 1882 г. «Общества исследования психических феноменов» и др. Значительное место занимает в тетради 1923-1925 гг. подробнейший реферат книги известнейшего исследователя психических феноменов Фредерика Майерса (Frederic William Henry Myers, 1843-1901) «Human Personality», в которой собран огромный материал, касающийся сверхъестественных явлений, и дана его интерпретация. Увлеченный предметом изучения, Л. В. Пумпянский тогда же написал две работы — «О возможном значении развития метапсихических наук» и «О возможных последствиях развития метапсихических наук», — в которых он прогнозирует последствия дальнейшего прогресса в исследовании метапсихических феноменов для философии, культуры и жизни человечества. Ряд рефератов на эту тему был прочитан Л. В. Пумпянским на заседаниях Невельской школы, возобновившей свою деятельность после приезда М.М.Б. в Ленинград весной 1924 г. Обсуждение одного из этих рефератов — обзора книги Ф. Майерса — и было записано Л. В. Пумпянским. Вскоре после этого обсуждения Л. В. Пумпянский прочитал заключительный реферат и с июля 1924 г. записей на темы метапсихических явлений больше не встречается. Увлечение Л. В. Пумпянского изучением метапсихических явлений, которое с ним разделяла М. В. Юдина, прервал вернувшийся из Витебска М.М.Б. Как писала об этом в одном их своих писем М. В. Юдина в 1928 г.: «<...> бессмертие христианское, как и всякой настоящей религии, знающей *личного* Бога, «знает лишь бессмертие спасения или бессмертие осуждения» — (так однажды Михал Михалыч <Бахтин> как рукой снял увлечение наше «метапсихикой», интересом к «*нейтральному*» загробному миру)» (Юдина М. В. Письма к друзьям. 20-60-е годы / Публ., вступ. ст. и прим. А. М. Кузнецова // Новый мир. 1993. № 2. С. 181 (письмо М. Ф. Гнесину 30 августа <1928 г.>). Однако эти занятия метапсихическими явлениями не прошли даром. В

конце 1920-х годов Л. В. Пумпянский блистательно применил свои знания при анализе «таинственных» новелл И. С. Тургенева 1860-х — 1870-х гг. (*Пумпянский.* С. 448-463). Публикуемая запись показывает также, как проходили обсуждения рефератов и докладов. Еще один пример такого обсуждения относится к началу марта 1923 г., когда Л. В. Пумпянский прочитал реферат книги Г. Кейзерлинга «Reisetagebuch eines Philosophen». В обсуждении приняли тогда участие М. И. Каган и М. И. Тубянский.

2. Тубянский Михаил Израилевич (1893-1943) — востоковед, ученик Ф. И. Щербатского и С. Ф. Ольденбурга; занимался исследованиями в области буддизма и индуизма, первый переводчик Р. Тагора с бенгальского языка. В тетрадях Л. В. Пумпянского имя М. И. Тубянского впервые встречается в записи обсуждения книги Г. Кейзерлинга в начале марта 1923 г. М. И. Тубянский — один из постоянных участников ленинградских заседаний Невельской школы в сер. 1920-х гг.

3. Я не придумываю гипотез (лат.). Выражение И. Ньютона («Математические начала натуральной философии») (указано В. Ляпуновым).

4. Конрад Николай Иосифович (1891-1970) — востоковед, академик. Это единственное свидетельство посещения Н. И. Конрадом заседаний Невельской школы. С Н. И. Конрадом М. И. Каган сошелся в 1920-1921 гг. во время преподавания в Орловском университете, ректором которого был Н. И. Конрад. Возможно, осенью 1922 г., когда М. И. Каган приехал в Петроград, при помощи Н. И. Конрада и состоялось знакомство М. И. Кагана и Л. В. Пумпянского с М. И. Тубянским.

5. Ценностный аспект проблемы бессмертия рассмотрен М.М.Б. в *АГ* (С. 176, 190): «<...> проблема касается именно души <...> лежащей в одном ценностном плане с внешним телом другого и не разъединимой с ним в моменте смерти и бессмертия (воскресение во плоти)» (С. 176).

6. Запись сделана, скорее всего, в июле 1924 г. Название цикла лекций «Герой и автор в художественном творчестве», его план и содержание позволяют сказать, что это изложение написанной в Витебске работы М.М.Б. *АГ*, условное название которой, данное С. Г. Бочаровым, как теперь видно, очень близко оригинальному. Поскольку начало *АГ* не сохранилось, то можно думать, что публикуемая запись дает нам представление о недошедшей части работы. В то же время содержание публикуемой записи во многом соответствует положениям написанной в 1924 г. статьи *ВМЭ* (см. прим. 11-19). Таким образом, можно ставить вопрос о ближайших источниках *ВМЭ* и вопрос о возможной реконструкции несохранившегося начала *АГ*.

7. Далее в записи — пропуск.

8. наука об искусстве (нем.).

9. К проблеме особых методов гуманитарных наук М.М.Б. обращался на протяжении всей своей деятельности (см.: *ЭСТ*, 349, 361-373, 409-411).

10. Об особой интенсивности эстетической ценности по сравнению с другими ценностями культуры писал И. Кон (Кон И. Общая эстетика. М., 1921. С. 30).

11. Ср.: *ВМЭ* (С. 275-276). Категория цели — одна из важнейших в философии неокантианства, в том числе и у Г. Когена.

12. Ср.: *ВМЭ* (С. 282).

13. Ср.: *ВМЭ* (С. 282-283).

14. Ср.: *ВМЭ* (С. 284-286 — познание, С. 286 — этика, С. 286-288 — эстетика).

15. Ср.: *ВМЭ* (С. 283, 286), а также *АГ* (С. 247).

16. Ср.: *ВМЭ* (С. 287). По условиям времени в тексте *ВМЭ* религия заменяется на «все <...> добрые, приемлющие и обогащающие, оптимистические категории человеческого мышления о мире и человеке». Там же говорится о том, что действительность преображается в эстетической деятельности.

17. Ср.: *ВМЭ* (С. 289).

18. Ср.: *ВМЭ* (С. 295); о проблеме изоляции см.: там же. С. 314-315.

19. Ср.: *ВМЭ* (С. 314, 323-323).

20. Запись сделана, скорее всего, в июле 1924 г. и расположена на одной странице с предшествующей записью. Расположение это, по-видимому, не случайно, и доклад «Проблема обоснованного покоя» можно рассматривать как своего рода извлечение из *АГ* при построении философии религии. Что же касается понятия «обоснованный покой», то наряду с обычным употреблением, слово «покой» используется в качестве физического понятия, а также может быть применено в этике для описания нравственных состояний (см., например: Cohen H. Ethik des reinen Willens. Berlin, 1904. S. 165; Он же. Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin, 1912. Bd. 1. S. 208). У М.М.Б. понятие «обоснованный покой» получает значение важнейшей категории религиозного опыта. Отметим также, что при описании разных сфер действительности у М.М.Б. одни и те же понятия и определения приобретают разное значение. Так, в *АГ* обоснованный покой определяется как условие эстетического творчества (С. 260). В своей нравственной

философии М.М.Б. описывает ответственный поступок как «поступок на основе признания долженствующей единственности» (С. 40), а в философии религии, как показывает публикуемая запись, определяет сознание долженствующей единственности — как совесть.

21. М. И. Каган отмечает, что, по Г. Когену, «молитва, лирическое обращение к Богу есть проблема религии» (Каган М. И. Герман Коген // Науч. известия. М.: Акад. центр Наркомпроса, 1922. Сб. 2. С. 122).

22. По Когену, проблемность является важнейшим свойством познания: «Факт наук и науки ставится как проблема», «бытие всегда проблематично, никогда не разгадано» (Каган М. И. Герман Коген. С. 114, 116).

23. Событие — основное понятие нравственной философии М.М.Б. (С. 16, 19, 42, 152). См. прим. 4 и 265 к *АГ*.

24. Ср.: *ФП* (С. 20, 41).

25. Ср.: *ФП* (С. 41-42), *АГ* (С. 245).

26. Ср.: *ФП* (С. 38), *АГ* (С. 190).

27. Ср.: *ФП* (С. 39), *АГ* (С. 104). Ср. также употребление понятия «непроницаемость» в *ФП* (С. 8, 11, 33, 39).

28. Ср.: *ФП* (С. 10, 39, 51).

29. О различии долженствования, выраженного в общезначимых нравственных законах, и долженствования в философии поступка см.: *ФП* (С. 10, 24-28), *АГ* (С. 126), *ВМЭ* (С. 286). См. также прим. 58 к *ВМЭ*.

30. Здесь, в философии религии, основной архитектонический принцип нравственной философии М.М.Б. — взаимоотношение я и другого (С. 38, 43-44, 49-50, 66-68, 117, 199, 214, 245) — также, подобно другим понятиям, получает новое освещение. О проблеме другого у Л. Фейербаха см. прим. 136 к *АГ*. Соотношение я и другого является важным элементом этики Г. Когена (Cohen H. Ethik des reinen Willens. S. 201-202); см. прим. 124 к *АГ*. О проблеме взаимоотношения я и другого в европейской философии XIX-XX вв. см.: Махлин В. Л. Я и Другой: к истории диалогического принципа в философии XX в. М., 1997.

31. О невыразимости и необъяснимости нравственного бытия в теоретических терминах также см.: *ФП* (С. 12), *АГ* (С. 152), *ВМЭ* (С. 274, 298).

32. См.: *АГ* (С. 197-197).

33. Притча о мытаре и фарисее (Лк 18: 9-14); ср.: *АГ* (С. 211).

34. Ср.: *АГ* (С. 127, 129, 184, 218). См. прим. 150 к *АГ*.

35. Ср.: *ФП* (С. 46), *АГ* (С. 193, 217). Вопрос о двойничестве-самозванстве в истории культуры находился в центре внимания Л. В. Пумпянского еще в невельский период (см.: *Пумпянский*. С. 786).

36. Конъектура; в рукописи неразб.; также возможно чтение «знания».

37. Покаяние — одно из важнейших понятий нравственной философии М.М.Б. См.: *АГ* (С. 132, 134, 187, 188, 191, 196, 208, 210, 239).

38. Ср.: *АГ* (С. 98, 198, 210, 211).

39. Ср.: *АГ* (С. 98, 176, 187).

40. Ср.: *АГ* (С. 209).

41. Ср.: *АГ* (С. 197).

42. Ср.: *АГ* (С. 211).

43. Ср.: *АГ* (С. 193, 195, 197).

44. Ср.: *АГ* (С. 193, 195); *ФП* (С. 41— абсолютная неуспокоенность).

45. Ср.: *АГ* (С. 210).

46. О вере, свободе и их соотношении см.: *АГ* (С. 197, 208, 211).

47. Ср.: *АГ* (С. 133, 198).

48. Записи относятся, судя по датам записей двух лекций, к октябрю-ноябрю 1924 г. Записей 7, 8 и 9-й лекций нет. В основе сохранившихся лекций лежит обсуждение начальных разделов «Критики чистого разума» И. Канта. По воспоминаниям И. И. Канаева, М.М.Б. как-то прочитал курс лекций о Канте. Возможно, записи Л. В. Пумпянского относятся именно к этому курсу. В лекциях М.М.Б. дает критическое обозрение основных проблем европейской философии. Поскольку в эти годы М.М.Б. постоянно учитывает положения Марбургской школы, то в лекциях важны все случаи согласия и расхождения с Г. Когеном. Особого внимания в лекциях заслуживает типология философских систем, при построении которой использованы опыт изучения логики кругозора (т. е. горизонта) поступающего сознания, данный в *ФП*, и исследование жизни эстетического сознания, осуществленное в *АГ* и *ВМЭ*.

49. Имеется в виду: Кант И. Критика чистого разума. Ч. 1: Трансцендентальная эстетика.

50. Работа (нем.). Возможно, в данном случае критически упоминается «различие бытийных и функциональных понятий (Daseinsbegriffe und Leistungsbegriffe)» у Г. Риккерта (Риккерт Г. Суждение и процесс суждения // Логос. 1913. Кн. 3-4. С. 195-196; ср.: Он же. Два пути теории познания // Новые идеи в философии. СПб., 1913. Сб. 7. С. 28, 30).

51. Историческая, или духовная психология разрабатывалась в трудах В. Дильтея (1833-1911).

52. Трансгредиентность — одна из основных категорий анализа эстетического сознания в *АГ*. См. прим. 99 к *АГ*.

53. Ср.: *ФП* (С. 47).

54. Ср.: *ФП* (С. 10).

55. Пояснение в скобках принадлежит Л. В. Пумпянскому.

56. Единство (нем.).

57. Здесь и далее имеется в виду также «чисто теоретический, исторически не действительный субъект, сознание вообще, научное сознание, гносеологический субъект» (С. 11) новоевропейской теоретической философии; см. также: *АГ* (С. 160) и прим. 195 к *АГ*.

58. Платон. Государство.

59. Ср.: *АГ* (С. 118, 184), *ВМЭ* (С. 288-289).

60. Ср.: *АГ* (С. 161).

61. Ср.: *ФП* (С. 22), *АГ* (С. 203), *ВМЭ* (С. 287).

62. После нас хоть потоп (франц.).

63. Длительность (франц.); термин А. Бергсона.

64. «Введение» к «Критике чистого разума» И. Канта.

65. Созерцание (нем.). См. при 114 к *АГ*.

66. Понятие (нем.).

67. Суждение (нем.).

68. Ср.: Каган М. И. Герман Коген. С. 118-122.

69. Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Соч. М., 1964. Т. 3. С. 130.

70. Там же.

71. Там же. С. 131.

72. Там же.

73. М.М.Б., как и Г. Коген в этике и эстетике, при анализе эстетического сознания употребляет понятия «пространство» и «время» не в их прямом естественнонаучном смысле, а как категории созерцания.

74. Кант И. Критика чистого разума. С. 132.

75. Там же. С. 134.

76. Там же.

77. Там же. С. 135-137.

78. О Бергсоне см. также: *ФП* (С. 17, 23), *АГ* (С. 121).

79. Интуитивное видение жизни демонстрируется А. Бергсоном на примере поведения самки осы желтокрылого сфекса. См.: Бергсон А. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 1: Творческая эволюция. С. 151-153.

80. Возможное чтение: переплеск<ивается>.

81. Запись сделана, скорее всего, в октябре 1925 г., поскольку следующая публикуемая запись, связанная с ней по содержанию, датирована 1 ноября 1925 г. Обе записи относятся к периоду занятий Невельской школы теологией зимой 1925-1926 г. Об этих занятиях свидетельствуют и книги по теологии, в том числе и православных богословов, внесенные Л. В. Пумпянским в «Список книг, изученных, прочитанных, просмотренных 20 апреля — 20 декабря 1925 г.». Об этих занятиях Л. В. Пумпянский говорит в письме 1926 г. М. И. Кагану: «В этом году совершенно точно и ясно установилось мое теологическое мировоззрение: православная Восточная Церковь. Особую роль сыграло изучение Apologie des Christentums Г. Шелля и убеждение в совершенной несостоятельности философии религии Канта и Г. Когена. — Но углубление собственных взглядов, как это всегда бывает, привело к серьезной осмысленной терпимости, основанной на уважении к мысли, к труду мысли, к личности носителей мысли. Полемика уступает критике. И здесь тоже Шелль великий из учителей» (Каган Ю. М. О старых бумагах из семейного архива (М. М. Бахтин и М. И. Каган) // *ДКХ*. 1992. № 1. С. 74). Обсуждение проблемы Откровения могло возникнуть во время рассмотрения философии религии Г. Когена, где эта проблема занимает важное место. Однако, возможно, были и другие источники постановки этой проблемы (например, труды Г. Шелля). Обе записи представляют собой также пример полемики, возникавшей порой в собеседованиях Невельской школы. Подход к решению этой проблемы у М.М.Б., согласующийся с восточной христианской традицией, вытекает из существа всех прежних его трудов.

82. Судя по инициалам, мог иметься в виду как М. И. Тубянский, так и М. И. Каган. Ранее, в первой публикации *Лекций М.М.Б.*, мы, — основываясь на том же письме Л. В. Пумпянского М. И. Кагану 1926 г., где Л. В. Пумпянский рассказывает о занятиях Невельского кружка в последнее время теологией и сожалеет о том, что М. И. Каган не смог выбраться к ним на Рождество, — полагали, что М. И. Каган находился в это время в Москве. Он, однако, мог посетить друзей с кратким визитом в октябре и сделать у них доклад, который и послужил началом занятий Невельского кружка теологией, поскольку положения доклада не отличаются от суждений его статьи 1923 г.: «Христианство этот смысл <истории> рационализировало, отделив его от живого органически творящего его коллектива, сделав его жизнью церкви вселенской и интернациональной. С другой стороны, христианство вводило в этот смысл стихийно пантеистические моменты чуда, которые приводили мифологию в конфликт с разумным постижением природы. И то и другое подрывало цельность и имманентность любви в ее целесообразной правде единства смысла истории, давало возможность преодоления идеи истории как смысла жизни» (Каган М. И. Еврейство в кризисе культуры // Минувшее: Историч. альманах. Т. 6. М., 1992. С. 236). Однако не исключено, что и М. И. Тубянский разделял сходные воззрения, и тогда возражения, содержащиеся в обоих выступлениях М.М.Б., относятся к нему. В первом выступлении М.М.Б. характеризует такую точку зрения на смысл Откровения как протестантскую, во втором — как неоиудаистскую. Для той и другой характеристики возможный контекст образуют высказывания С. Н. Булгакова о «религиозной окачествованности философии», к которым, как хорошо известным, М.М.Б. и мог отсылать слушателей (Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения <1917>. М., 1994. С. 77-78).

По предположению В. Ляпунова, высказанному в его комментариях к переводу *Лекций М.М.Б.*, образ «тихой связи» между двумя мирами — «ловлю края одежд» — в конце доклада — отсылает к евангельским повествованиям о прикосновении «к краю одежды» Иисуса Христа и последовавшем исцелении (Мф 9: 20-22; 14: 36).

83. Теория желаний (нем.). Согласно В. Ляпунову, имеется в виду «теория желаний» Л. Фейербаха, объясняющая природу религии отражением в богах человеческих желаний. Эта теория была изложена Л. Фейербахом сначала в «Лекциях о сущности религии» (1848-1849), а затем с исключительной последовательностью в его сочинении «Теогония» (1857). В качестве характерного пассажа, излагающего эту теорию, В. Ляпунов ссылается на начало 22-й лекции «Лекций о сущности религии»: «Человек верит в богов не только потому, что у него есть фантазия и чувство, но

также и потому, что у него есть стремление быть счастливым. Он верит в блаженное существо не только потому, что он имеет представление о блаженстве, но и потому, что он сам хочет быть блаженным; он верит в совершенное существо потому, что он сам хочет быть совершенным; он верит в бессмертное существо потому, что он сам не желает умереть. То, чем он сам не является, но чем он хотел бы быть, это он представляет себе имеющимся в своих богах; боги — это желания людей, которые мыслятся как осуществленные в действительности, которые превращены в действительные существа; бог есть стремление человека к счастью, нашедшее свое удовлетворение в фантазии. Если бы человек не имел желаний, то он, несмотря на фантазию и чувство, не имел бы не религии, ни богов» (Фейербах Л. Избр. филос. произв. М., 1955. Т. 2. С. 713).

84. Герман Шелль (Hermann Schell, 1850-1906) — католический богослов. В одной из тетрадей Л. В. Пумпянского имеется небольшой конспект, посвященный жизни и трудам Г. Шелля. Почти все сочинения Г. Шелля находятся в списке прочитанных Л. В. Пумпянским книг с 20 апреля по 20 декабря 1925 г.

Как отметил В. Ляпунов, Г. Шелль в первом томе его «Апологии христианства» трижды обращается к критике «теории желаний» Л. Фейербаха (Schell H. Apologie des Christentums. Paderborn, 1901. Bd. 1. S. 36, 49, 129).

85. Подобно тому как зимой 1925-1926 гг. представители Невельской школы занимались теологией, зиму 1924-1925 гг. они посвятили обсуждению психоанализа. Об этом говорит наличие в «Списках книг, изученных, прочитанных, просмотренных» Л. В. Пумпянским с 1 июля 1924 по 20 декабря 1925 г., основных сочинений З. Фрейда и других теоретиков психоанализа. Тогда же, скорее всего, весной 1925 г., Л. В. Пумпянский написал статью «К критике Ранка и психоанализа» (*Пумпянский* Л. В. К критике Ранка и психоанализа // Филос. науки. 1995. № 1. С. 82-85). К этому же времени относятся материалы занятий психоанализом, сохранившиеся в архиве И. И. Соллертинского (см.: Михеева Л. И. И. Соллертинский: Жизнь и наследие. Л., 1988. С. 51-55). Результатом этих собеседований было и написание М.М.Б. работ, изданных под именем В. Н. Волошинова: статьи «По ту сторону социального» (Звезда. 1925. № 5. С. 186-214) и книги «Фрейдизм» (Л., 1927).

86. Начало первого стиха («Таит покров пощады тайну Божью») вступительного сонета «Читателю» к поэме Вяч. Иванова «Спор. Поэма в сонетах» (впервые полностью напечатана в 1911 г. в сборнике «Cor ardens»).

87. Приводятся строки из стихотворения Вяч. Иванова «Вечные дары» (Иванов Вяч. Кормчие звезды: Книга лирики. СПб., 1903. С. 100).

88. Ср.: *АГ* (С. 257, 258, 261).

89. Дело (нем.).

90. И данная запись, и предшествующая, расположены на разных листах тетради 1923-1925 гг. среди материалов более раннего периода.

91. О полемических сочинениях Августина против донатистов и его борьбе с донатистским движением в западной церкви см.: Трубецкой Е. Н. Религиозно-общественный идеал западного христианства в V-м веке. М., 1892. Ч. 1: Миросозерцание блаженного Августина. С. 107-161; Герье В. И. Блаженный Августин. М., 1910 (Зодчие и подвижники «Божьего царства». Ч. 1). С. 467-599; Гарнак А. История догматов // Раннее христианство. В 2-х томах. М.; Харьков, 2001. Т. 2. С. 344-364 (особенно см. С. 359-360, 363).

92. Мк 9: 24. Ср.: *АГ* (С. 211). См. прим. 226 к *АГ*.

93. Довод к человеку (лат.).

94. С кафедры (лат.).

95. Ср. употребление в *АГ* слов «дар» (С. 175, 210) и «нужда» (С. 194, 198, 210, 211).

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Б

В

Г

Д

Е

Ж

З

И

К

Л

М

Н

О

П

Р

С

Т

У

Ф



Ц

Ч

Ш

Э

Ю

Я

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

А

Б

* Курсивом обозначены номера страниц, относящиеся к Комментариям.

В

Г

Д

Л

М

Р

С

Т

Ц

Ч

Ш

Щ

Э

Ю

Я

Листы рукописей М.М.Бахтина

С. 52. «К философии поступка». См. текст на с. 53 в настоящем томе. Автор своей рукой прописывает более четко отдельные строки рукописи, видимо, трудные уже ему самому для прочтения.

С. 61. См. текст, с. 60. Заглавие второго стихотворения Пушкина, которое также было выбрано для разбора, зачеркнуто и не поддается прочтению.

С. 103. «Автор и герой в эстетической деятельности». Последние строки II-й главы (рукой Е. А. Бахтиной) и — рукой автора — начало III-й главы. См. текст, с. 104.

С. 262. См. текст, с. 263: рукопись обрывается на выписанном заглавии VII-й главы.

С. 264. Рукописный титульный лист работы «К вопросам методологии эстетики словесного творчества», выписанный рукой М. М. Бахтина.

ОГЛАВЛЕНИЕ*

---

* В скобках указаны страницы соответствующих комментариев.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

БАХТИН
Михаил Михайлович

СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ, т. 1
ФИЛОСОФСКАЯ ЭСТЕТИКА
1920-Х ГОДОВ

Организация издания *Е. А. Гришина*
Редактор *Е. А. Гришина*

Издательство "Русские словари"
Лицензия ЛР № 065808 от 14 апреля 1998 г.

Издательство "Языки славянской культуры".
Лицензия ЛР № 02745 от 04.10.2000.

Подписано в печать 20.09.2003. Формат 84×108 1/32.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная.
Усл. печ. л. 60. Заказ № 236

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Зубовский б-р, 17, стр. 3, к. 6.
(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)

Отпечатано с готовых диапозитивов в ГП «Облиздат»
248640, г. Калуга, пл. Старый Торг, 5

